
UMASS AMHERST
312066 0299 2481 4

GAZETTE

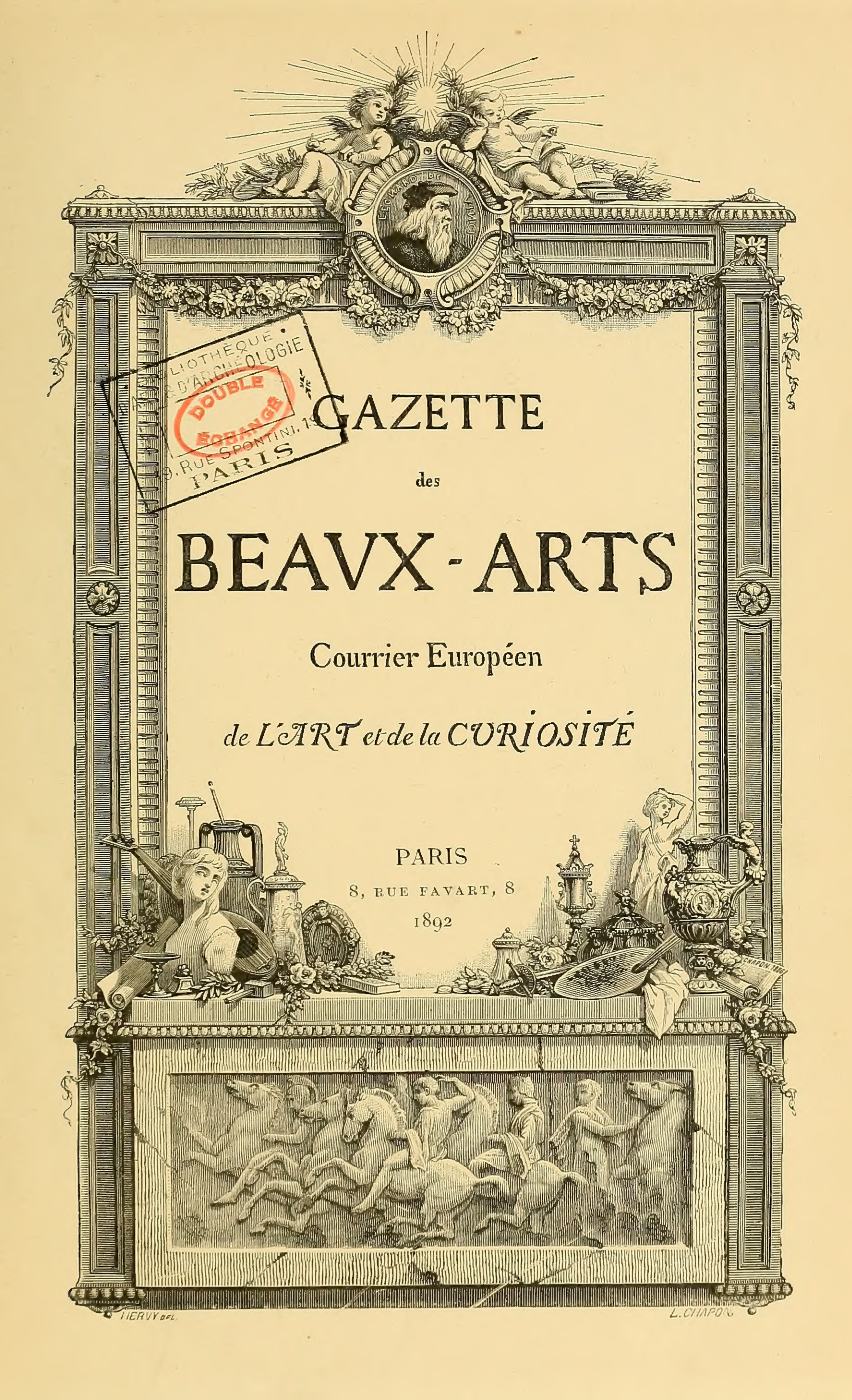
DES

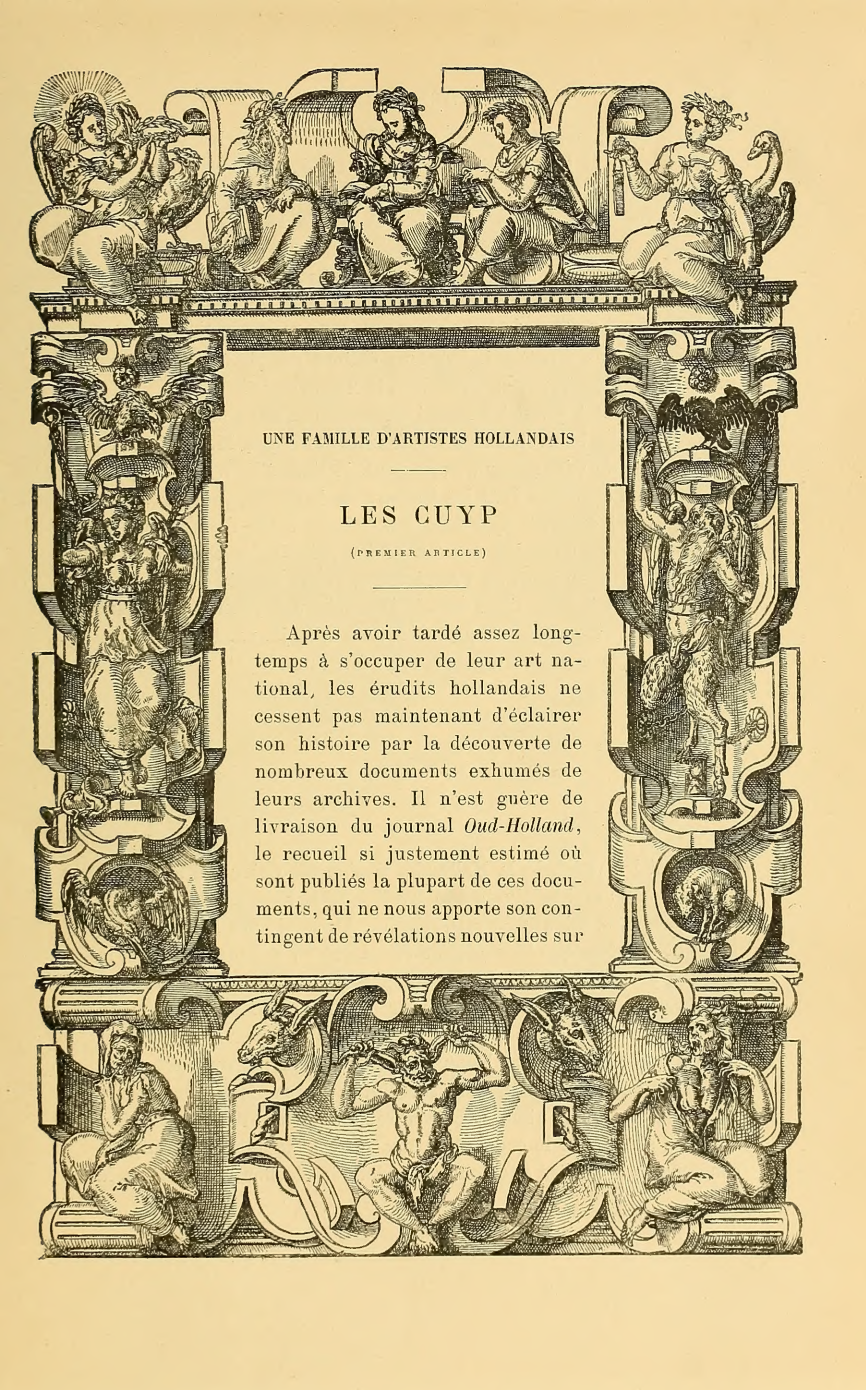
BEAVX-ARTS

TRENTE-QUATRIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME SEPTIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1892
HERVY DEL
L. CHAPON



UNE FAMILLE D'ARTISTES HOLLANDAIS

LES CUYP

(PREMIER ARTICLE)

Après avoir tardé assez longtemps à s'occuper de leur art national, les érudits hollandais ne cessent pas maintenant d'éclairer son histoire par la découverte de nombreux documents exhumés de leurs archives. Il n'est guère de livraison du journal *Oud-Holland*, le recueil si justement estimé où sont publiés la plupart de ces documents, qui ne nous apporte son contingent de révélations nouvelles sur

les principaux maîtres de l'École. C'est ainsi que les heureuses recherches de M. G. H. Veth, qui jusqu'à ces derniers temps habitait Dordrecht, nous ont valu des informations précieuses sur les peintres les plus en vue de cette ville. Dès la fin de 1884, M. Veth nous donnait une intéressante étude sur Albert Cuyp et sur sa famille, étude dans laquelle, en nous faisant connaître une foule de détails biographiques inédits sur les membres de cette famille, il avait eu l'occasion de rectifier à la fois leur généalogie et les dates qui les concernent. Ces diverses indications étaient complétées depuis par une autre notice, parue en 1888 dans le même recueil [1].

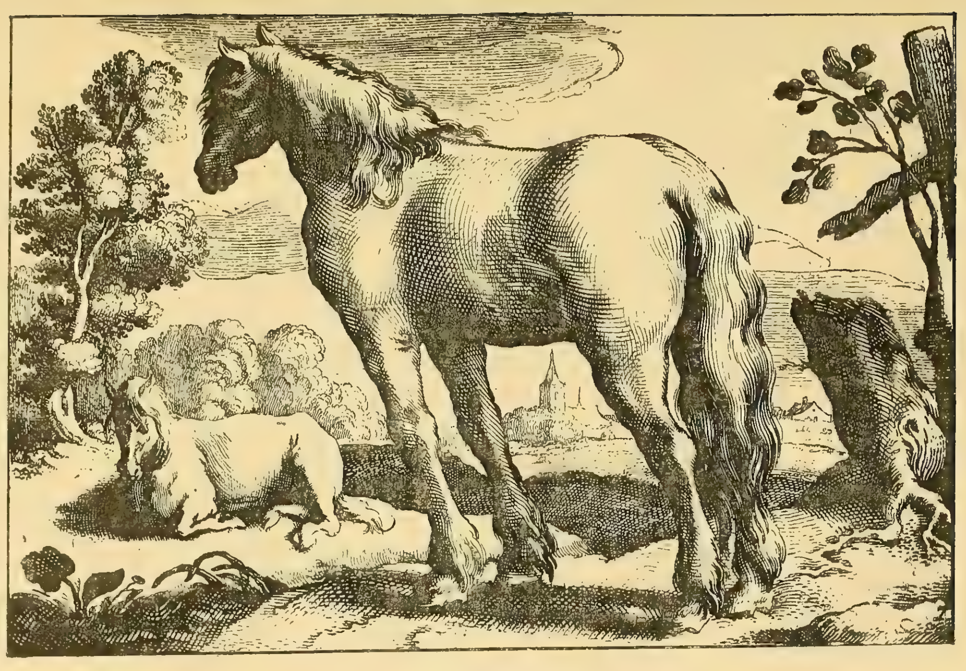
En mettant à profit les renseignements contenus dans ces deux articles et les bienveillantes communications que M. Veth a eu l'obligeance de m'adresser directement, je tiens à le remercier tout d'abord d'un concours dont les lecteurs de la *Gazette* pourront, dans les pages qui suivent, apprécier eux-mêmes toute l'efficacité. Des visites récentes dans les musées et les principales collections de l'Europe, et notamment de l'Angleterre, m'ont permis de joindre à l'ensemble des informations dont je disposais, une connaissance plus étendue de l'œuvre d'un grand artiste que je voudrais essayer aujourd'hui de faire revivre dans son milieu natal.

I.

JACOB GERRITSZ CUYP.

Parmi les villes de la Hollande, il n'en est guère qui aient une physionomie aussi originale que Dordrecht, et nous n'en savons pas dont les abords soient plus pittoresques. Au sortir des landes monotones et désolées que le voyageur rencontre en venant d'Anvers, la contrée prend peu à peu un aspect plus vivant. Des prairies d'une verdure éclatante s'étendent autour de l'immense nappe d'eau du Hollandsche-Diep, égayées çà et là par des troupeaux ou par des fermes qu'ombragent des bouquets d'arbres à la tournure élégante. A mesure qu'on approche de Dordrecht, la campagne devient encore plus riante et plus animée. De nombreuses embarcations aux voiles colorées sillonnent le cours de la Meuse dans laquelle se mirent des constructions variées que domine au loin le clocher imposant de la

1. *Oud-Holland*. VI, p. 131 et suiv.



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE DE JACOB GERRITSZ CUYP.

(Tirée des « Diversa animalia quadrupedia », 1641.)

grande église. C'est une succession ininterrompue de motifs tout composés, que les peintres de la Hollande nous ont rendus familiers, et l'on salue à chaque instant au passage quelques-uns de leurs tableaux. A l'intérieur, la ville elle-même est charmante avec ses quais, ses bassins remplis de bateaux que l'on décharge, ses canaux silencieux, ses maisons aux pignons historiés, décorées d'emblèmes et de devises, mais déjetées, surplombant la rue et accotées les unes aux autres comme pour se soutenir mutuellement dans leur équilibre hasardeux. Tous ces détails si franchement hollandais, on peut les rencontrer épars dans d'autres villes ; mais réunis ici, ils forment un ensemble caractéristique et laissent dans l'esprit le souvenir inoubliable d'un décor très original et d'une heureuse cité, toute pleine de récréantes images et de paisible activité.

C'est pourtant dans ce cadre aimable que s'agitèrent autrefois les passions les plus violentes. Par deux fois Dordrecht fut appelée à devenir le théâtre d'événements qui devaient exercer une influence décisive sur l'avenir de toute une nation. On sait, en effet, qu'en 1572 les représentants des Provinces-Unies s'y assemblèrent pour la première fois et que le grand Synode des théologiens protestants appelés à se prononcer dans la querelle des Gomaristes et des Arminiens y tint ses assises de 1618 à 1619, donnant, suivant la remarque de M. H. Havard, l'exemple d'une des plus étranges contradictions qu'on puisse relever dans l'histoire et forgeant de leurs propres mains les chaînes d'une intolérante orthodoxie au lendemain du jour où le pays avait secoué le joug espagnol et conquis son indépendance[1].

Au cours même de ces controverses derrière lesquelles s'abritaient des animosités politiques qui devaient bientôt dégénérer en sanglantes répressions, la ville n'avait pas cessé de tirer parti de sa situation exceptionnelle. L'intelligence de ses habitants et les privilèges dont ils jouissaient dès le moyen âge avaient fait d'elle l'entrepôt du commerce des grains, des bois et des vins venus d'Allemagne ; aussi sa prospérité était extrême[2]. On pouvait croire que cette

1. *La Hollande à vol d'oiseau*, par Henry Havard, p. 317.

2. La bonté de ces vins et la richesse des caves de Dordrecht contribuèrent peut-être à y prolonger la durée du Synode et à échauffer les esprits dans les interminables querelles sur la doctrine de la grâce auxquelles il donna lieu. Du moins les comptes de la ville nous apprennent que, dans la somme d'un million de florins que coûta l'entretien des théologiens réunis à Dordrecht, le prix du vin qui fut absorbé entrait pour un chiffre fort respectable.

richesse, aussi bien que les beautés naturelles de la contrée auraient attiré chez elle un grand nombre de peintres. Une Gilde de Saint-Luc s'y était, il est vrai, établie très anciennement et ses archives



PORTRAIT DE JAN VAN BEVERWYCK, PAR J. G. CUYP (1643).

(Fac-similé de la gravure de Ch. Savery.)

forment, presque sans lacune, une suite continue de 1580 à 1649. Mais sur ses listes où figurent pèle-mèle les noms de gens des conditions les plus diverses, on chercherait en vain ceux de maitres tant soit peu connus, comme en possédaient alors les villes du

voisinage. Les autres arts n'y étaient cependant pas délaissés et les stalles de bois sculpté qui décorent la grande église ont rendu justement célèbre le nom de Jan Terwen (Jeannin de Thérouenne) qui les a exécutées en 1540. Avec leurs figures élancées, leur ornementation pleine de goût et de caprice, avec leurs frises gracieuses où de petits anges entremêlent leurs jeux et leurs danses aux flexibles rinceaux, ce sourire de la Renaissance italienne égaré en ces parages y semble tout à fait imprévu. En revanche, la peinture, qui d'ailleurs apparut assez tardivement à Dordrecht, n'y a jamais eu d'école comme à Utrecht, à Amsterdam, à Harlem ou à La Haye. Mais à côté des nombreux élèves que Rembrandt y a comptés et qui pour la plupart la quittèrent dès leur jeunesse pour résider à Amsterdam, nous y rencontrons du moins une famille de peintres qui, après s'y être fixés, y ont toujours vécu, celle des Cuyp, dont le dernier et le plus illustre représentant devait rendre son nom inséparable de celui de sa ville natale.

Cette famille des Cuyp était originaire de Venlo et le premier de ses membres qui nous soit connu, Gerrit Gerritsz, était appelé à devenir le père d'une nombreuse lignée. Nous le trouvons établi à Dordrecht et inscrit à la Gilde de Saint-Luc dès le 19 janvier 1585. Le 3 février de l'année suivante, il y épousait Geertgen Mathyszen, déjà veuve d'un certain Bernaert Pilgrim. Gerrit avait, paraît-il, quelque talent dans sa profession, car à diverses reprises, il était chargé de travaux pour la ville. Les comptes de cette ville nous apprennent, en effet, qu'en 1605 il recevait la commande d'un vitrail offert par elle à l'église de Woudrichen, et la même année il entreprenait aussi pour elle plusieurs travaux de peinture. En 1618, nouvelle commande d'un vitrail aux armes de Dordrecht pour l'église de Nerwaart; enfin en 1627 il touchait une somme de 924 L. pour des réparations faites à des vitraux et à des peintures. Ayant perdu en 1601 sa première femme qui lui avait donné six enfants, il se remariait, dès le 30 juin de l'année suivante, avec la veuve d'un hallebardier de laquelle on sait qu'il eut au moins deux enfants. La vocation matrimoniale de Gerrit était si prononcée qu'il ne pouvait se résigner à vivre seul, et vingt ans après, ayant perdu cette seconde femme, le 22 avril 1622, il en prenait coup sur coup une troisième le 2 juillet 1623, une quatrième le 3 décembre 1624, et une cinquième le 26 octobre 1625. A voir la multiplicité de ces veuvages et de ces unions qui se succèdent avec une telle rapidité, on serait tenté de croire à quelque erreur résultant d'une similitude de noms. Mais les

registres de l'état civil sont explicites à cet égard et à la suite du nom de Gerrit Gerritsz, figurent invariablement pour ces mariages successifs les mêmes désignations : veuf, natif de Venlo, demeurant dans une maison de la Tolbrugstraatje qu'il habita jusqu'à sa mort, au mois de mai 1644, et qui devait après lui rester la propriété de ses enfants et petits-enfants. Apprécié de ses confrères, il avait été nommé doyen et archiviste de la Gilde de Saint-Luc en 1607-1608 et maintenu dans son décanat pour l'année suivante. C'était un homme d'ordre, car après avoir élevé sa nombreuse famille, il laissait encore en mourant un petit avoir : outre la maison de la Tolbrugstraatje, évaluée 1,000 fl., il avait la jouissance d'un jardin situé hors de la porte Saint-Georges, mais dont le fond appartenait à la ville, et il possédait en propre des rentes provenant d'autres maisons ou de divers immeubles. Son inventaire témoigne d'un certain goût pour la peinture; nous y remarquons plusieurs tableaux représentant des sujets religieux : une *Vision d'Ézéchiel*, une *Parabole de l'Enfant prodigue*, des petits chiens, un enfant avec une tête de mort et une répétition de ce même sujet, enfin quelques cartons de vitraux. Sa bibliothèque, en revanche, était des plus sommaires : une grande *Bible*, une autre plus petite, un *Nouveau Testament*, une *Histoire des Martyrs* et trois autres volumes, le tout estimé 12 florins.

L'un des fils de sa première femme, Abraham, avait succédé à son père dans sa profession, mais bien qu'il figure sur les listes de la Gilde de Saint-Luc à la fois comme peintre sur verre et comme peintre, on ne connaît de lui aucun ouvrage. Il n'en est pas de même du cinquième enfant de Gerrit, Jacob, qui devait être le père d'Albert Cuyp. Jacob Gerritsz, c'est M. Veth qui nous l'apprend, était né au mois de décembre 1594, et si, reculée de près de vingt ans (car on en fixait autrefois la date à 1575), cette date de naissance nous empêche désormais de le considérer comme un précurseur, elle nous permet du moins de voir en lui un de ces vaillants ouvriers de la première heure qui, en confirmant l'école dans sa vraie direction, devaient montrer son solide mérite et son entière sincérité. Vivant dans une famille où les arts étaient considérés, il avait voulu être peintre et il reçut, sans doute, les premiers enseignements de son père. Mais celui-ci, reconnaissant que la ville qu'il habitait n'offrait pas des ressources suffisantes pour son instruction, l'avait confié à Abraham Bloemaert qui, bien qu'établi à Utrecht, avait probablement conservé des relations avec Dordrecht d'où son père était originaire.

En accueillant, comme elle le fit, les réfugiés des Flandres, la

ville d'Utrecht était destinée à conserver une physionomie très particulière dans le développement de l'École hollandaise. L'ancienne ville épiscopale devenait, en effet, le centre du mouvement qui entraînait alors les artistes vers l'Italie. C'est de l'atelier d'Abraham Bloemaert que sortirent des élèves tels que Honthorst, les frères Both, Cornelis Poelenburgh et J. B. Weenix, avec lesquels le courant d'italianisme allait se continuer. Bloemaert lui-même était un chercheur, et quand on parcourt son œuvre gravé, on est frappé de la diversité de ses aptitudes. Le clair-obscur, l'amour du pittoresque, la variété des sujets qu'il traite et qu'il emprunte tour à tour aux scènes de la Bible et de la fable, ou à la vie familière, le goût du paysage et l'étude de la nature s'allient chez lui à des recherches de style et de composition. Ces différentes visées, que Jacob Gerritsz Cuyp rencontrait chez Bloemaert, étaient bien faites pour stimuler sa vocation. On ignore combien de temps le jeune élève demeura à Utrecht, mais bien qu'on ne trouve aucune trace de cette excursion dans ses œuvres, on a pensé qu'à l'exemple de presque tous ses compagnons d'atelier, il avait visité l'Italie. En tout cas, il ne devait pas y séjourner longtemps, car, dès l'âge de 23 ans, il était de retour dans sa ville natale, et le 18 juillet 1617 nous y lisons son nom sur les listes de la Gilde de Saint-Luc. Il jouissait déjà, à ce qu'il semble, d'une assez grande réputation, et, malgré sa jeunesse, il avait été chargé dès ce moment de peindre pour le Doelen des Coulevriniers de Saint-Georges un grand tableau des membres de cette association, tableau qui malheureusement a disparu. C'est probablement pendant son apprentissage à Utrecht qu'il avait connu une jeune fille originaire de cette ville, Aertgen Cornelis van Cooten, qu'il épousait l'année suivante, le 13 novembre 1618, et aussitôt après son mariage il allait habiter, sur le quai, près de la Porte-Bleue, une maison où son fils Albert venait au monde. En 1625, il quittait ce logement pour demeurer près du Pont-Neuf. Cette même année, au mois de novembre, il se rendait à Amsterdam pour y recueillir sa part dans la succession d'Arend van der Putten, fondeur de canons, et le règlement de cet héritage nécessitait jusque vers la fin de ce mois sa présence dans cette ville.

Les premiers tableaux de Jacob Gerritsz représentent des sujets inspirés par la Bible, et M. Bredius cite de lui un *Repentir de saint Pierre*, daté de 1628, dans une collection particulière à Kampen, composition assez vulgaire, dans laquelle l'expression grimaçante du pénitent prête plus au rire qu'à la pitié. Comme beaucoup de ses



UNE FAMILLE HOLLANDAISE, PAR J. G. CUYP.

(Tableau du Ryksmuseum, à Amsterdam.)

contemporains, il fut également tenté par ces épisodes empruntés à la vie militaire qui étaient alors fort en vogue, et le Musée de l'Ermitage possède un ouvrage de ce genre signé par lui. Ce sont deux soldats attablés au cabaret, dont l'un, coiffé d'un chapeau de feutre et vêtu d'un habit blanc et d'un haut-de-chausses rouge, tient une pipe à la main; l'autre, portant une toque bleue et une cuirasse, se verse à boire; sur la table, un réchaud, du pain et des pipes; au premier plan, deux chiens dont on ne voit que les têtes. Au mur, l'inscription : *Ne quid nimis* se lit sur un écriteau et il semble, en vérité, que Cuyp ait choisi cette épigraphe pour sa propre peinture, dont les colorations se bornent à quelques teintes plates, sans relief et sans effet. La facture elle-même est molle et insignifiante; elle n'ajoute aucun intérêt à cette œuvre plus que médiocre.

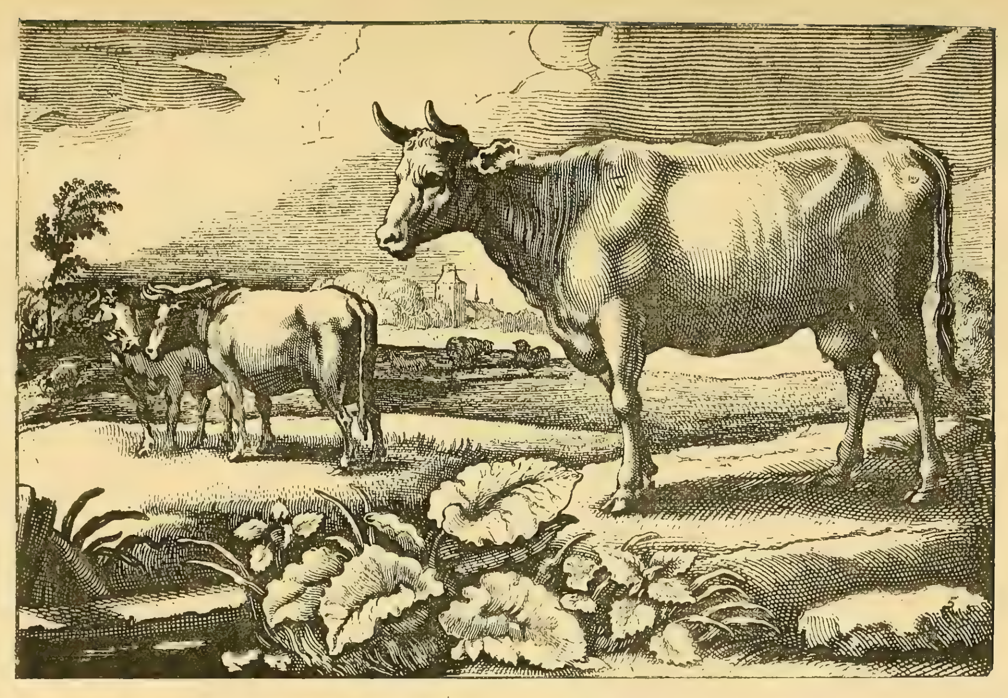
Gerritsz Cuyp est, au contraire, un portraitiste de grand talent, et la rareté de ses productions explique seule qu'il ne soit pas plus célèbre. Sa première peinture connue, le *Portrait d'une femme âgée*, daté de 1624, au Musée de Berlin, est très étudiée et déjà singulièrement habile; mais la tête vue de face, avec ses ombres claires et légères, manque encore un peu de relief. Dans ce même Musée, un autre portrait de l'artiste, signé mais non daté, représente un couple de jeunes fiancés travestis en Damon et Phyllis, couronnés de fleurs, une houlette à la main, au milieu d'un paysage montagneux. Cette mode de travestissement jouissait alors d'une grande vogue en Hollande et il n'est pas rare de rencontrer parmi les portraits de ce temps ces déguisements en bergers, en bergères ou en personnages de la fable. Au Musée de Rotterdam nous trouvons, datés de 1635, les portraits de trois enfants posés dans un paysage, une peinture claire et honnête, sans grand ressort et qui rappelle un peu Cornelis de Vos. Avec un portrait d'homme et celui de femme lui faisant pendant, que possède M. Six, nous mentionnerons pour l'année 1638, au Musée de Cologne, deux autres portraits d'enfants couronnés de fleurs, portant aussi des houlettes et assis dans une prairie où paissent, au loin, deux petites vaches très correctement dessinées. Pour l'année 1641, nous avons un grand tableau de famille appartenant à M. le baron de Rothschild et qui fait partie des collections du château de Ferrières. Les personnages en pied et environ du tiers de la grandeur naturelle, portent chacun leur âge écrit au-dessous d'eux. Un peu à droite, le chef de la famille, un gros bonhomme grisonnant, donne la main à sa femme, et à côté d'eux sont rangés leurs quatre filles avec une servante et un grand garçon tenant un

vanneau qu'il vient de tuer, ainsi qu'un domestique et un gros chien. Comme fond, sous un ciel gris semé de légers nuages, une prairie qui s'étend à perte de vue, et, au loin, une ferme et des moulins à vent. Des moutons et des vaches, d'une exécution très finie, animent la campagne et, au premier plan, parmi les gazons décolorés, s'élèvent des touffes de plantains et de bardanes, sous lesquelles une grenouille est tapie. La composition est un peu gauche; le travail pénible et minutieux atteste un évident désir de bien faire et l'œuvre, en somme, est intéressante par la conscience scrupuleuse de l'étude et l'individualité très marquée des physionomies. Le Musée de Cologne, le Staedel's-Institut de Francfort, l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et le Ryksmuseum — celui-ci avec la date de 1651, la dernière que nous connaissions sur les œuvres du maître — possèdent également des portraits de Jacob Gerritsz, et un portrait du médecin et bourgmestre de Dordrecht, Jan van Beverwyck, peint par lui en 1643, nous est également connu par la gravure de S. Savery. Mais deux remarquables portraits du Musée de Metz, qui portent avec la date 1649 une belle et loyale signature, nous paraissent ses meilleurs ouvrages. C'est un bon ménage hollandais; la femme, peu séduisante, mais admirablement peinte, avec son visage vermeil encadré par une cornette blanche et une large collerette aux tuyaux régulièrement juxtaposés; le mari, plein de santé et vigoureux malgré ses 63 ans, respirant la force et le contentement. Tous deux, vêtus de noir, sont peints en pleine lumière, avec une grande fermeté et en même temps une grande souplesse d'exécution. Les carnations très franches ont conservé un éclat singulier et le modelé indiqué dans une pâte généreuse, montre autant de sûreté que de délicatesse. Malgré la simplicité des types et des costumes, ils ont tout à fait grand air, ces bons vieux, et dans ces excellents spécimens de son talent, Gerritsz Cuyp se montre ici presque l'égal de Th. de Keyser. Les analogies qu'il offre avec lui ont même plus d'une fois prêté à des confusions. C'est ainsi que par une interversion qu'il est permis de trouver honorable pour tous deux, M. Bredius a pensé qu'il convenait de changer les anciennes attributions de deux portraits de famille du Ryksmuseum, en restituant à Cuyp celui que le catalogue désignait autrefois comme étant de Th. de Keyser et réciproquement.

En présence d'œuvres de cette valeur, on comprend la réputation que le peintre s'était acquise. L'estime qu'avaient pour lui ses concitoyens nous est d'ailleurs prouvée par la considération qu'ils lui

témoignaient. En 1637 l'artiste figure sur la liste de la Gilde de Saint-Luc comme doyen et comme trésorier. Le 7 juillet de cette année, le comité de la Gilde avait résolu de dresser l'inventaire de ses archives afin de se rendre un compte exact de la situation de la société. On avait donc relevé l'état des lettres et actes de magistrats en faveur de la corporation, ainsi que le bilan de son actif et des sommes qui lui étaient dues. A ce propos, on rappelait à tous les membres l'obligation qu'ils avaient de faire connaître au comptable les noms de leurs élèves, et d'acquitter en même temps la redevance que les statuts leur imposaient de ce chef. Le zèle que Cuyp apportait à l'accomplissement des devoirs de sa charge nous est attesté par la régularité avec laquelle les comptes furent tenus pendant la durée de sa gestion, régularité qui contraste avec la négligence qu'on peut constater chez ses successeurs. Jacob Cuyp, on le voit, montrait en toutes choses cette probité scrupuleuse et cette conscience qu'on remarque dans son talent. Supérieur par son intelligence à la plupart des membres de la Gilde avec lesquels il se trouvait en contact, il avait conçu l'idée d'élever un peu le niveau de cette association. A Dordrecht, comme dans presque toutes les villes de la Hollande, il avait bien fallu, pour fonder cette Gilde et pour lui assurer des ressources suffisantes, y admettre au début des gens de métier, des verriers, des potiers d'étain, des faïenciers, etc. Peu à peu cependant la pratique de la peinture étant devenue plus répandue, les peintres s'étaient trouvés assez nombreux pour suffire au recrutement exclusif de la Gilde. Mais ce ne fut qu'au commencement de 1641 que Cuyp, de concert avec trois autres artistes, deux paysagistes, Isaac van Hasselt et Corn. Tegenberg, et un peintre de nature morte, Jacob Grief, — appelé aussi ailleurs Klaau et dans lequel M. A. Wurzbach croit qu'il faut reconnaître J. de Claeu, le gendre de Van Goyen, — put fonder une nouvelle association où les peintres seuls seraient admis. Même à cette date, nous pouvons cependant relever encore à côté des noms des artistes proprement dits, ceux de peintres de décorations ou d'enseignes et même de peintres en bâtiments. Après 1641, M. Veth n'a plus trouvé, ni dans les registres de la Gilde, ni dans les archives, aucun document qui concerne J. G. Cuyp.

Outre ses portraits, ce dernier a-t-il aussi peint des paysages, ainsi que l'ont avancé plusieurs de ses biographes — Immerzeel notamment, qui vante des vues des environs de Dordrecht —, des canaux ou des fleuves, dont Cuyp serait l'auteur? Sans contester



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE DE J. G. CUYP

(Tirée des « Diversa animalia quadrupedia », 1641.)

d'une manière absolue cette indication à laquelle un passage un peu ambigu d'Houbraken a pu donner naissance, nous devons remarquer que les catalogues de vente que nous avons consultés ne confirment pas ce renseignement. De plus, en homme d'ordre qu'il était, Cuyp n'a guère manqué de signer et même de dater soigneusement ses portraits; on devrait donc rencontrer sa signature sur les paysages qu'il aurait peints. M. R. Stüve avait, il est vrai, envoyé à l'Exposition des maîtres anciens organisée à Berlin en 1883, un petit tableau, *le Vallon*, signé des initiales : J. G. C. entrelacées, paysage d'un gris verdâtre dont l'exécution offrait des analogies positives avec celle de maîtres de ce temps, comme Gillis d'Hondecoeter et A. Keirincx; mais c'est là, à ma connaissance, le seul ouvrage de ce genre qui pourrait être attribué à notre artiste. La *Vue d'une ville au bord d'un fleuve* qui, à la Pinacothèque de Munich (nº 534 du catal.), a longtemps passé pour être de lui, est certainement d'une époque postérieure et M. Bode la croit de Van der Kabel. Les fonds des portraits des enfants du Musée de Rotterdam et du grand portrait de famille appartenant à M. de Rothschild nous montrent, du reste, de quelle façon Cuyp comprenait le paysage. Ces fonds sont à la fois très largement traités dans la masse et très finis dans les détails, et leur tonalité rousse et transparente rappelle Van Goyen. Les terrains crayeux et les arbres y sont fortement empâtés et la base du ciel présente ces tons neutres, indéfinissables et profonds qui donnent tant de charme à l'atmosphère de la Hollande. Sur ces colorations peu variées, presque monochromes, les carnations prennent une grande vivacité. S'il n'a pas peint de paysages, Cuyp était, on le voit, capable de le faire. Ainsi que la plupart des artistes à cette époque, il connaissait toutes les parties de son art et pouvait, sans recourir à ses confrères, suffire à toutes les tâches. Le bétail, les vaches surtout, qu'il a placés quelquefois dans les fonds de ses tableaux, sont dignes d'un peintre d'animaux et attestent la valeur des enseignements que son fils Albert put recevoir de lui. Une nouvelle preuve du talent qu'il avait à cet égard nous est d'ailleurs fournie par un recueil assez rare contenant douze planches gravées d'après ses dessins, sous le titre : *Diversa animalia quadrupedia ad vivum delineata a Jacobo Cupio, atque æri insculpta a R. Persyn.* (Jan Visscher à Anvers, 1641). Les animaux qui y figurent, des vaches pour la plupart, y sont représentés avec une justesse de formes et d'attitudes qui révèlent des qualités d'observation tout à fait remarquables. Bien qu'elle nous semble à la fois confirmée par la date et par des

analogies positives avec sa manière, l'attribution à J. G. Cuyp a été contestée, il est vrai; mais si ce n'est pas lui que désigne le titre de ce recueil, nous ne voyons pas à quel autre artiste il pourrait être attribué.

Mon obligeant ami M. D. Franken, bien connu par ses excellents travaux sur Jan van de Velde et Adriaen van de Venne, me signale deux dessins faits par J. G. Cuyp pour le poème alors si populaire de Jacob Cats : l'*Anneau nuptial*[1]. A côté d'Ad. van de Venne, à qui sont dues la plupart des illustrations de ce volume, d'autres artistes comme J. Olis et S. de Vlieger ont été ses collaborateurs. Mais ces deux dessins de Cuyp, gravés tous deux par D. van Bremden : *Un accident sur la glace* (page 237) et l'*Histoire de Rhodope* (p. 278), sont des plus médiocres. Les compositions, très insignifiantes, manquent absolument d'unité et de caractère.

Un document découvert par M. Veth prouve qu'en 1652 la femme de Jacob Gerritsz était veuve, et d'après la date 1651 inscrite sur le portrait du Musée d'Amsterdam, nous en pouvons conclure que la mort de l'artiste doit être placée dans l'une de ces deux années, bien que M. Veth n'ait pas trouvé son nom sur les registres mortuaires de Dordrecht, registres dont la tenue était, du reste, assez défectueuse. Dans la liste qu'il a dressée des naissances et des décès des peintres hollandais, M. P.-C. Wonder[2] donne 1650 pour date de cette mort, mais sans dire à quelle source il a puisé cette information. Quant à la veuve de Cuyp, elle devait le suivre peu après dans la tombe, car on sait qu'elle mourut en décembre 1654.

Les tableaux de J. G. Cuyp sont peu nombreux et la plupart sont immobilisés dans les collections publiques. Ils n'apparaissent donc que bien rarement dans les ventes, et leur valeur vénale est par conséquent difficile à apprécier. Nous signalerons cependant à ce propos un grand *Portrait de famille* avec huit personnages, vus jusqu'aux genoux en grandeur naturelle, qui a dépassé la somme de 8,000 francs dans la vente Brenken, faite à Cologne en 1886. Groupés autour d'une table couverte de fruits, ces personnages, entre lesquels on apercevait, au centre, une échappée sur un bois, étaient surtout remarquables par l'expression de la vie et la saisissante vérité des physionomies.

1. *S' werelts Begin, Midden, Eynde, besloten in den Trou*-Ring... Dordrecht, in-4°, 1637.

2. Utrecht, J. Doorman, 1853.

BENJAMIN GERRITSZ CUYP.

A l'exemple de Jacob, leur demi-frère, deux fils nés du second mariage du vieux Gerrit devaient également être artistes. Le premier, né à Dordrecht au mois d'avril 1603 et qui se nommait Gerrit comme son père, ne nous est connu que par son inscription sur les registres de la Gilde de Saint-Luc, à la fois comme peintre verrier et comme peintre. On possède, en revanche, un assez grand nombre d'ouvrages de Benjamin, le second, qui, né en décembre 1612, est porté à la même date que son frère, le 27 juin 1631, sur les listes de la Gilde [1]. Très fécond, un peu inquiet et hésitant dans sa voie, Benjamin devait mourir le 27 ou le 28 août 1652, en pleine force de l'âge et de la production; il n'avait pas encore quarante ans. On sait que vers 1644 il séjourna pendant quelque temps à La Haye; mais la plus grande partie de sa vie s'écoula dans sa ville natale. Avait-il été le disciple de Rembrandt? avait-il même été en relations personnelles avec lui? La chose est peu probable; mais il est du moins certain qu'il a subi son influence, et c'est là un nouvel exemple du prestige que ce dernier exerça au début de sa carrière sur presque tous ses contemporains. Nulle part, en tout cas, Rembrandt ne devait trouver des admirateurs plus nombreux ni plus persistants qu'à Dordrecht, d'où lui vinrent successivement des élèves tels que F. Bol, J. Lavecq, Nicolas Maes, Samuel van Hoogstraten et Arent de Gelder. Quant à Benjamin Cuyp, nous croyons qu'il faut voir simplement en lui un de ces *italianisants* comme on en comptait alors beaucoup à cette époque, qui, vaguement préoccupés de clair-obscur, à la façon d'Elsheimer, de Honthorst et de Lastman, trouvèrent réalisées chez Rembrandt la plupart de leurs aspirations et devinrent d'une manière plus ou moins inconsciente ses sectateurs. Nous avons déjà signalé ici même la trace de cette action du grand maître, action qui se faisait sentir à distance jusque dans les villes les plus reculées de la Hollande : à Dordrecht même, chez Paulus Lesire, son imitateur, et à Zwolle où nous avons pu la constater chez Moses Ter Borch, le jeune frère de Gérard [2].

M. Bredius désigne comme une des premières œuvres de Ben-

1. Voir dans la collection des *Artistes célèbres : G. Ter Borch et sa famille*, p. 20.

2. C'est encore grâce aux découvertes faites dans les archives par M. Veth qu'on a pu établir la généalogie et la date de naissance de Benjamin qui jusque-là avait



SAINT PIERRE DÉLIVRÉ DE SA PRISON, TABLEAU DE BENJAMIN GERRITSZ CUYP.

(Collection de M. Habich, à Cassel.)

jamin le *Lever d'un camp*, chez M. Von Mumm à Francfort, peinture très vigoureuse et d'un fini précieux, faussement signée du monogramme de Wouwerman. A cette époque où les souvenirs de la grande lutte d'indépendance étaient encore présents à tous les esprits, ces sujets militaires étaient fort en vogue et ils tiennent une certaine place dans l'œuvre de l'artiste. Nous citerons dans ce genre le *Combat de cavalerie*, une composition encore un peu incohérente qui fait partie de la collection Schœnborn à Vienne, d'autres analogues dans les galeries de Schleissheim et du prince Liechtenstein, et à Paris chez le comte Mniszech : un *Corps de garde* avec des soldats jouant aux cartes sur un tambour, panneau remarquable par la finesse du clair-obscur et traité presque en grisaille avec quelques légères indications de couleurs : des bleus et des jaunes atténués. La *Rixe de Paysans* de l'Ermitage nous montre deux hommes aux prises devant un cabaret et un troisième qui essaye de les séparer. Là aussi, comme dans une spirituelle esquisse du Musée de Dresde, *Violoniste et Chanteur*, où M. Bode a reconnu avec raison la main du peintre, les colorations volontairement restreintes tranchent sur le fond brun de la préparation. Des analogies positives de facture nous autorisent, d'accord avec M. Bredius, à lui attribuer également un épisode emprunté à l'Histoire de Cambyse qui appartient à M. Haro, pochade vigoureuse, d'une tonalité plus riche que d'habitude et enlevée avec une singulière virtuosité.

Benjamin Cuyp s'est aussi exercé dans le paysage, ainsi que l'attestent une *Plage* achetée récemment par le Musée de Bruxelles, avec des pêcheurs et des marchandes de poissons, ainsi que la *Vue de Ville* de la collection de Moltke à Copenhague, avec des tours et des murailles en briques, à moitié ruinées, au bord de l'eau, deux tableaux exécutés légèrement, en frottis, et qui rappellent certaines peintures de la jeunesse de Van Goyen.

Mais c'est à la Bible et à l'Évangile que le peintre a surtout demandé ses inspirations, et ses œuvres en ce genre sont les plus nombreuses. Il serait trop long de les énumérer toutes et nous nous contenterons de mentionner brièvement ici une *Adoration des Bergers*, au Musée de Berlin; une *Guérison de Tobie* dans celui de Dordrecht; à Cassel, une *Présentation au Temple* dans laquelle l'influence de Rembrandt est particulièrement manifeste, et chez M. le sénateur Laporte, à Linden, près de Hanovre, un *Saint Pierre délivré*

passé, sur le dire d'Houbraken, pour le cousin d'Albert, et qui en réalité était son demi-oncle.



A. Gilbert sc.

COMBAT D'UN COQ CONTRE UN DINDON

(Musée d'Amsterdam)

Imp. Chardon Wittmann

de sa prison, un de ses plus importants et de ses meilleurs ouvrages; d'autres enfin à Dessau, à Cologne, à Marseille (où il est catalogué Rembrandt), à Bordeaux, etc. Pour ces diverses compositions, les modèles du peintre n'ont pas été choisis dans un monde bien relevé et ainsi que le remarque M. Bredius[1] : « Benjamin montre une regrettable prédilection pour les types vulgaires : aussi est-il facilement reconnaissable. Ses apôtres sont des vagabonds et ses anges des compères sujets à caution. » Au Ryksmuseum, le *Joseph expliquant les songes dans sa prison* semble un drôle aussi fieffé que ses deux compagnons de captivité. Bien des traits d'une trivialité excessive ne sont pas moins déplacés dans ces sujets pour lesquels le style et la noblesse auxquels nous ont habitués les Italiens nous rendent exigeants. Ainsi dans les *Anges au tombeau du Christ* du Musée de Stockholm, l'un de ces anges, en ôtant la pierre du sépulcre, culbute de la façon la plus grotesque le soldat endormi sur cette pierre, au grand émoi de ses voisins qui témoignent de leur effroi par des attitudes désordonnées. Dans le *Saint Pierre* de la collection Habich à Cassel, le vieux saint, au lieu de suivre l'ange à épaisse carrure qui l'a réveillé, boucle soigneusement ses guêtres, tandis qu'à côté de lui, un des soudards qui le gardent, dort en ronflant, la bouche ouverte.

Ces détails à coup sûr fort peu séants et les accoutrements étranges dont Cuyp affuble ses personnages étaient, il faut le reconnaître, dans le goût de ce temps, et nous pourrions relever des traits aussi déplacés dans maint tableau de Rembrandt lui-même. Mais tandis qu'ils sont atténués chez le maître par l'originalité des inventions, par la merveilleuse puissance du sentiment et le charme incomparable de la facture, chez Cuyp, au contraire, l'aspect criard des colorations, la rudesse et parfois la gaucherie de l'exécution, nous font paraître encore plus choquante la familiarité de son naturalisme. Malgré tout, en dépit de ces violences et de ces vulgarités, en dépit des oppositions excessives entre les lumières blafardes et les ombres opaques qui déparent quelques-uns de ses tableaux, on ne saurait méconnaître la force et le sens de la vie qui éclatent dans les meilleurs ouvrages de ce chercheur dont l'âge aurait sans doute assoupli le talent et qu'une mort prématurée empêcha de donner toute sa mesure.

ÉMILE MICHEL.

(*La suite prochainement.*)

1. *Chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam*, 1 vol. in-fol., Librairie de l'Art, p. 185.



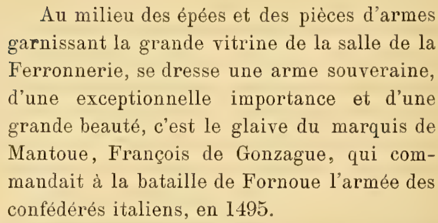
LA COLLECTION D'ARMES

DU

MUSÉE DU LOUVRE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

IV



Au milieu des épées et des pièces d'armes garnissant la grande vitrine de la salle de la Ferronnerie, se dresse une arme souveraine, d'une exceptionnelle importance et d'une grande beauté, c'est le glaive du marquis de Mantoue, François de Gonzague, qui commandait à la bataille de Fornoue l'armée des confédérés italiens, en 1495.

Les armoiries des Gonzague sont gravées sur la lame avec celles de la maison d'Este, car le marquis François II avait épousé Isabelle, fille d'Hercule Ier, duc de Ferrare. On ne s'étonne plus de la parfaite beauté de cette épée quand on réfléchit à l'amour que ce prince italien portait à toutes les belles choses, confondant dans une égale dilection les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, les armes, les chevaux. Car l'écurie du marquis François était considérée comme la meilleure de l'Europe ; ses haras étaient fameux, on y créait des races en faisant venir à grands frais des étalons d'Arabie et du Soudan. Et un an après la mort de ce François de Gonzague, arrivée en 1519, le roi François Ier demandait au marquis Frédéric son successeur un cheval pour l'entrevue du camp du Drap d'Or.

Le glaive du marquis de Mantoue provient d'un château de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, 3e période, p. 466.

Touraine où il était resté enfoui sans doute de longues années avant qu'on en eût connaissance. Exposé en 1890 à l'Exposition de Tours, il fut examiné et décrit par M. Léon Palustre qui le signala à M. E. Molinier. Celui-ci réussit à l'acquérir pour les collections du Musée du Louvre et en donna la description et l'histoire dans le *Bulletin des Musées*, où il est figuré. Nous l'avons nous-même représenté et décrit dans la *Revue des Arts décoratifs*.

Ce glaive est du type vulgairement dit « langue de bœuf », ce qui est une expression vicieuse, car ce vocable désigne à vrai dire une arme d'hast; il convient de dire : *sandedei* ou *cinquedea*, comme font les Italiens. C'est, du reste, un type d'arme italienne, en somme assez mal connu. Les *sandedei* étaient probablement des armes d'honneur, de parement, de chasse peut-être; on les portait dans des gaînes de cuir largement ciselées et gaufrées. Vraisemblablement ce devaient être des épées de *gala* que l'on portait devant les souverains, les grands seigneurs, pendant les cérémonies.

La sandedei du marquis de Mantoue est d'une longueur peu commune dans ces sortes d'armes; elle mesure 70 centimètres du pommeau à la pointe, la lame ayant 58 centimètres 5 millimètres de long. Sa fusée est formée d'un double massif de corne, séparé lui-même de la fusée par une double feuille de cuivre dont la tranche dépasse latéralement, revêtu de deux plaques d'ivoire d'éléphant; la partie supérieure, d'abord rétrécie et retaillée en deux légers ergots, s'élargit ensuite en queue de paon pour former le pommeau. Toute cette poignée est latéralement bardée d'une bande de cuivre doré chargée de fleurons et d'une inscription estampée ainsi conçue :

NUNQUAM POTEST NON-ESSE VIRTUTI LOCOS (pour *locus*).

Trois rosaces de cuivre ajourées sont alignées sur la fusée, et quatre groupées sur la région du pommeau, la plus grande occupant le milieu. Ces rosaces, répercutées sur les deux faces, correspondent à des trous traversant les assises de la fusée et la soie, de telle sorte que l'on voit le jour à travers leurs fénestrations. La garde très simple, sensiblement arquée, faite d'acier gravé et doré, pince la lame en son talon qui y est rivé par des goupilles, et infléchit ses quillons vers les tranchants qu'ils ne dépassent que légèrement. Ces quillons vont en s'amincissant progressivement vers leurs extrémités, surtout en épaisseur. Les gravures à la pointe, que l'usure a rendues frustes,

montrent encore quelques ornements où se mêlent des fleurs, avec des indications de figures au centre.

La lame présente une arête centrale, délimitant deux larges pans creux limités eux-mêmes par des talus dont la fuite forme les tranchants. Mais, dans la première moitié de la lame, cette arête est remplacée elle-même par un pan creux médian séparé des autres, de chaque côté, par une arête moins saillante. Toute cette région est précieusement gravée et dorée sur l'étendue complète de sa largeur assez considérable, car elle mesure dix centimètres près des quillons.

Les gravures dont est couvert le premier tiers de la lame sont faites pour être vues la pointe tenue en l'air. Sur une des faces, on lit. dans le pan creux central, l'inscription suivante :

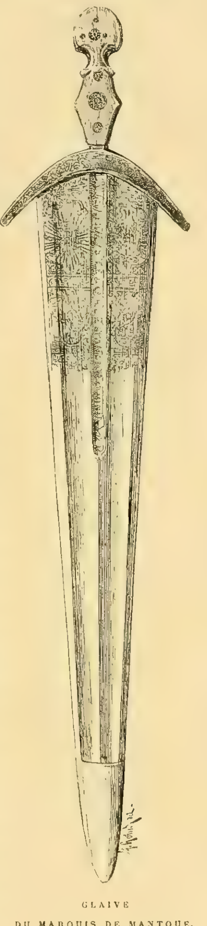
— OMINES. SOLUM. FORTI. PATRIA. EST —

Elle sépare quatre compositions ainsi réparties. Près du talon, à gauche, un petit personnage semble occupé à armer un guerrier tenant un bâton de commandement, et harnaché moitié à l'antique. avec une cheval à sa gauche. A droite, c'est un homme nu, de proportions très allongées, qui se sert d'un crible ; un autre lève une corne d'abondance avec une draperie qui s'envole. Des épaulements en rinceaux forment voûte au-dessus et soutiennent un entablement orné de filets parallèles, de cercles concentriques. Puis à gauche on voit une biche autour de laquelle une banderole montre une devise allemande, qu'avaient adoptée les Gonzague, mais que l'usure a rendue fruste : BID CRAF (pour *Wider Kraft*). A droite est une corbeille de jonc avec la devise CHAUCIUS (pour *caucius*) sur une banderole. Puis un couronnement d'architecture mêlé à des rinceaux forme la partie gravée qui s'abaisse de la ligne des tranchants vers le pan creux dont les gravures se continuent beaucoup plus bas.

L'autre face présente dans son pan creux central l'inscription : ANIMUS. TELO. PRESTANCIOR. OMINI (pour *omni*). Puis, à gauche, dans le bas, l'écusson avec les aigles éployées d'argent, becquées, membrées et couronnées de gueules, sur champ d'azur, qui est d'Este; et au milieu le petit écusson fascé d'or et de sable de huit pièces qui est de Gonzague. Le soleil, qui était l'emblème des Gonzague, brille au-dessus d'un homme couché, appuyé sur un globe et tenant une corne d'abondance. Plus haut se voient un Mars et un Hercule armés de massues.

Le caractère particulier de toutes ces figures saute aux yeux et

rappelle celui des personnages gravés sur un certain nombre de glaives de la même époque et que l'on croit pouvoir attribuer à un même artiste. Dans diverses publications remarquables, M. Charles Yriarte s'est attaché depuis quelques années à retrouver le nom du graveur de ces belles épées, parmi lesquelles il faut citer en première ligne celle de César Borgia. Il a établi d'une façon irréfutable qu'il s'appelait Hercule, qu'il travailla pour divers princes d'Italie, et qu'il vivait à la fin du xv[e] et au commencement du xvi[e] siècle. Son nom même serait connu, car il serait désigné nettement sous la rubrique d'Hercule de Fideli en divers comptes contemporains. M. Angelo Angelucci veut voir en cet Hercule un orfèvre juif converti au christianisme, qui s'appelait Salomon, et qui était natif de Sesso. La vivacité extrême avec laquelle il a défendu la personnalité d'Hercule de Sesso est une garantie de sa bonne foi, et l'on sait que l'éminent archéologue italien ne manque point de l'érudition nécessaire pour prouver le bien fondé de son dire. Quoi qu'il en soit, cet Hercule, sur le nom ou plutôt sur le surnom duquel s'est livrée une petite guerre internationale, était un habile graveur d'épées comme le prouvent les nombreuses œuvres qu'on peut lui attribuer. L'élégance un peu maniérée, l'allongement excessif de ses figures, ses architectures heureusement disposées et qui sont presque toujours des temples avec des statues ou des personnages nus dressés sur des autels, donnent à ses compositions une uniformité, un air de famille qui ne sont pas contestables. On a parlé des rapports qu'elles présentaient avec l'école de Mantegna, avec celle des Pollajuolo, il conviendrait aussi de remarquer combien elles rappellent en même temps celles de Baccio Baldini. Nous ajouterons que les figures du graveur Hercule ressemblent à ces personnages maniérés à l'excès, allongés outre



GLAIVE
DU MARQUIS DE MANTOUE.
(Musée du Louvre.)

mesure, de Battista del Porto, dit le Maître à l'oiseau. Que l'on regarde son Saint Sébastien et certains personnages d'Hercule de Fideli ou de Sesso, même afféterie, même disproportion de stature, même recherche des effets obtenus en faisant hancher, contourner les corps à l'excès. L'École de Fontainebleau nous offre des compositions similaires, notamment les panneaux de l'histoire de Jason par Léonard Thiry, gravés par René Boivin.

A la suite de quelles vicissitudes la sandedei du marquis de Mantoue est-elle venue en France, et à quelle époque? C'est ce que nous ne saurons sans doute jamais. Fut-elle perdue par François II à la grande débandade de Fornoue? Cela est peu probable, l'armée de Charles VIII s'estima heureuse d'opérer sa retraite au prix de la perte de tous ses bagages, et le Roy lui-même y perdit son épée que Louis XII réclama plus tard aux Vénitiens. Si le marquis François avait perdu sa sandedei dans la bagarre, nul doute qu'on ne l'eût appris le jour même; et celui qui l'aurait trouvée n'aurait point manqué de s'en faire gloire. L'histoire de la canne de Don Francisco de Melo, perdue à la bataille de Rocroy et qui fut le sujet d'un poème, est pour nous montrer la valeur qu'on attache à de semblables trophées.

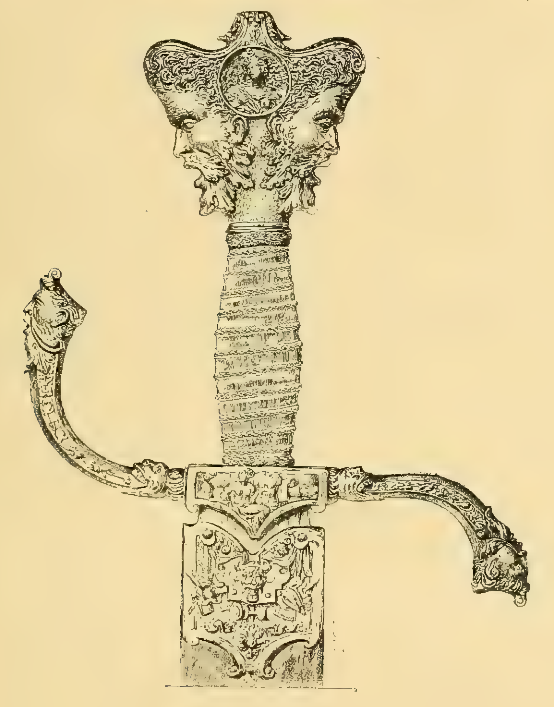
Nous croyons plutôt que la sandedei du Louvre fut volée dans le palais de Mantoue lors du pillage de cette ville par les Allemands des lieutenants de Colalto, Gallas et Altringer, pendant la guerre de Trente ans. Sirot, qui s'y trouvait, raconte que dans le cabinet du marquis, où étaient réunies des richesses d'art sans nombre, on marchait dans le cristal de roche jusqu'à mi-jambe, mais il ne parle pas de ce glaive. Peut-être encore fut-il emporté par Nevers quand il abandonna sa ville aux Impériaux. Il est encore possible que la sandedei du marquis de Mantoue ait été prise par les Autrichiens lors de leurs spoliations plus récentes en Italie, ou même par des soldats français au retour d'une campagne d'Italie, de la dernière même qui a valu à la collection Resmann de s'enrichir de cette admirable épée à oreilles qui est la gloire de sa galerie.

Une autre sandedei, exposée à côté de celle du marquis de Mantoue, beaucoup plus courte, présente, sur sa lame divisée en compartiments parallèles et diminuant de nombre vers la pointe, des figures et décorations incrustées d'or, sur le fond d'acier bleui, suivant la méthode des azziministes. Cette belle arme, qui date des premières années du XVIe siècle, est complète, avec son fourreau de cuir gaufré et son petit couteau en bâtardeau muni d'un manche

de corail. Mais ce couteau a été dirigé par erreur sur le Musée d'Artillerie qui le conserve parmi les armes orientales. Cette sandedei est sans doute de travail milanais.

V

Le beau cimeterre ou badelaire à poignée de bronze doré, qui présente un pommeau orné de deux têtes adossées, est aussi de



BADELAIRE (TRAVAIL VÉNITIEN DU XVI[e] SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

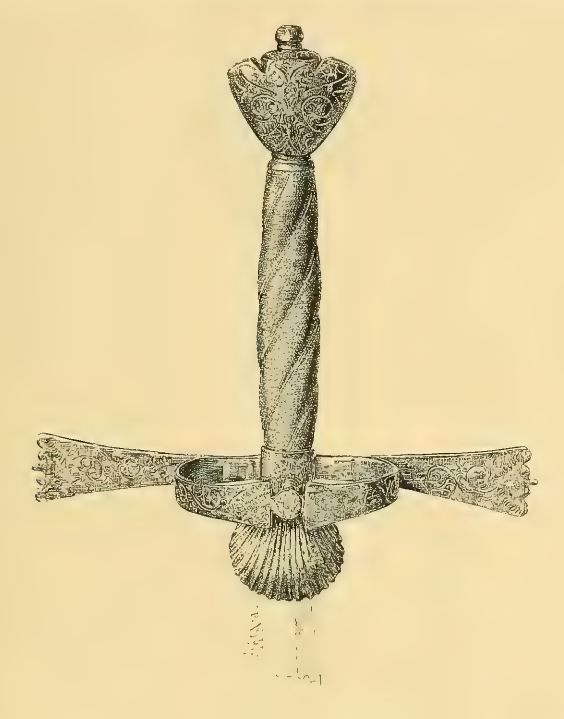
travail italien, vénitien sans doute. Il date du milieu du XVI[e] siècle et une particularité intéressante permet d'en fixer la date ou tout au moins empêcherait de le faire remonter au delà du XVI[e] siècle.

Entre les deux têtes adossées, sur une des faces du pommeau, se voit un médaillon représentant une Lucrèce en buste. Or cette plaquette de Lucrèce se donnant la mort, est due à l'Italien Moderno (M. E. Molinier est d'avis de l'identifier avec le Vénitien Camelio, graveur de médailles, qui dirigea la Monnaie pontificale sous Léon X), qui vivait au commencement ou dans la première moitié du XVIe siècle. Cette petite plaquette de la Lucrèce se trouve répétée maintes fois, le Musée du Louvre en possède une en bronze doré que l'on peut voir dans une vitrine de la salle de la Ferronnerie, une autre au fond d'un seau en bronze de la collection Thiers; le Cabinet des Médailles en a une reproduction sur coquille; on la retrouve même sur le soubassement de la partie gauche du jubé de la cathédrale de Limoges.

Ce badelaire est d'un grand style, et d'une bonne exécution; la fonte a été avivée par de franches ciselures; les figures du pommeau sont plus soignées d'exécution que le reste. Les quillons chevauchés se terminent par des têtes d'hommes du même caractère que celles du pommeau. Ces armes, d'origine orientale, et que portaient surtout les *stradiots*, n'étaient point dédaignées par les capitaines et les souverains qui en faisaient des objets de parement. On les porta fort tard, jusque pendant le XVIIe siècle. Un portrait de don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante, le représente avec un badelaire, un coutelas comme on disait alors, de cette sorte, au côté. Des figurations de ces cimeterres se voient dans de nombreux tableaux des maîtres du XVIe siècle. Le petit Saint Georges de Raphaël, au Louvre, est orné d'un semblable badelaire. On peut voir, dans une armoire de la salle même de la Ferronnerie, une arme semblable aux mains du petit David de bronze attribué à Villano, artiste qui vivait à Padoue au XVe siècle. On les portait suspendus, souvent, au ceinturon, par une chaîne. Sous Louis XIII encore, ce fut un moment la mode de porter ces sortes de sabres. On les appelait des couteaux.

Un petit coutelas italien, placé à côté, est sans doute une arme de marine. La poignée de bronze doré est formée d'une large fusée plate allant en s'épanouissant progressivement vers son extrémité supérieure d'où se détache une saillie en forme de volute, correspondant au côté du tranchant de la lame. De petits personnages ciselés, dressés dans des niches, sont étagés et séparés par des bas-reliefs horizontaux, d'un travail très fin. Une gorge d'évidement sépare la fusée en deux régions. Les quillons courts, légèrement chevauchés, terminés par des têtes de monstres, sont travaillés avec le même soin. La lame étroite, recourbée, noircie, montre son dos

rabattu en une arête présentant deux rampants concaves. La forme de la fusée et de la lame est orientale; les rapports continuels de Venise avec les Turcs et les Barbaresques lui avaient fait adopter



ÉPÉE D'ARMES (TRAVAIL VÉNITIEN DU XVIe SIÈCLE)

(Musée du Louvre.)

les modes de ces musulmans. On peut considérer ce léger coutelas comme vénitien, et sa date doit être fixée vers 1530.

Vénitienne, peut-être aussi, est cette belle épée d'armes, exposée provisoirement dans une vitrine d'une salle voisine et que j'ai pu étudier et décrire l'année dernière, grâce à l'obligeance de M. Saglio. Sa garde est, comme son pommeau, d'acier travaillé au burin, et doré. Les quillons élargis en fers de hache sont découpés à leurs extrémités en festons silhouettant des profils humains; l'anneau de

côté est évidé en son milieu où il présente un petit disque. De l'écusson de la garde sort un verrou horizontal d'où descend une coquille d'acier habilement ciselée en forme de pétoncle et destinée à garantir le pouce. Le pommeau méplat, subcordiforme, représente

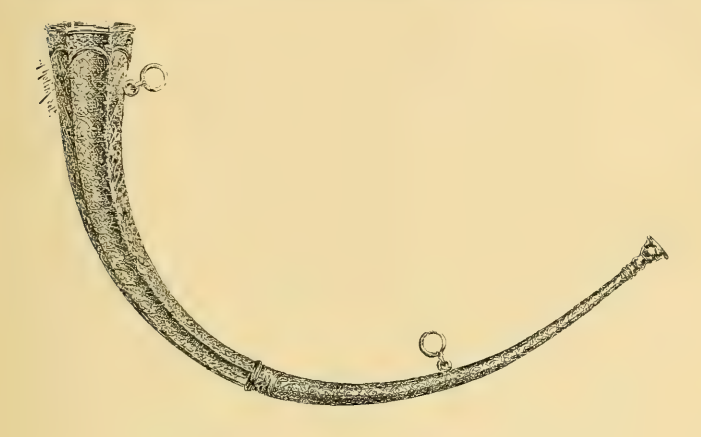


GLAIVE ITALIEN (FIN DU XVe SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

en sa tête les festons des extrémités des quillons. La fusée est longue et fine, s'harmonisant avec le caractère de la lame déliée dont la section est un losange. La longueur totale est de 1^{m},21. La marque poinçonnée au talon de la lame, une pleine lune, est considérée comme vénitienne. Tel est le type des épées d'armes que la gendarmerie porta de 1500 à 1575 environ. Celle-ci peut dater du temps de François Ier.

Plus ancien, sans aucun doute, est ce beau glaive dont toute la poignée de bronze doré est couverte de fins rinceaux entrelacés. Le pommeau, trilobé en sa partie supérieure, aplati, élégamment cambré, est d'un admirable parti décoratif. La fusée très fine, rétrécie à ses deux extrémités, est cerclée en son milieu par une bague. Les quillons, par une courbure gracieuse, s'infléchissent vers la lame. le milieu de la garde, l'écusson, descend en pointe sur le talon,



COR DE FRANÇOIS Ier, EN BRONZE DORÉ (TRAVAIL VÉNITIEN DU XVIe SIÈCLE).
(Musée du Louvre.)

Celui-ci est chargé de gravures autrefois dorées, très effacées, mais qui ne sont pas du même style que les œuvres précédentes du maître Hercule. Cet admirable glaive doit cependant être considéré comme une production contemporaine de cet artiste, et comme un travail italien. Une arme presque absolument identique, et dont les décors ne diffèrent que légèrement, se trouve au Musée de Cluny dans la collection d'Édouard de Beaumont, et paraît une véritable réplique de celui du Musée du Louvre. Les gravures de sa lame sont attribuées par M. Charles Yriarte à Hercule de Fideli. On ne sait quel est l'artiste qui a exécuté celles du glaive du Louvre, mais la poignée est d'un travail italien et date du commencement du XVIe siècle.

C'est un artiste italien qui a exécuté ce joli cor de bronze doré, couvert de fins entrelacs et de fleurettes, et qui appartint à François Ier. Les Comptes des bâtiments du Roy nous apprennent

qu'en 1537, un Vénitien, Domenico Rota, vendit à François I[er] une trompe de chasse « à ouvraige à la damasquine demy enlevé, toute dorée ». Cet ouvrage à la damasquine indique un système d'ornements se détachant en saillie sur un fond abaissé soit à l'eau forte, soit au burin et à l'échoppe, procédé plus long mais beaucoup plus ancien. « Cette explication du texte des *Comptes* est d'autant plus probable — dit M. E. Molinier, dans le catalogue de la collection Spitzer — que l'on peut voir dans les collections du Louvre un cor en cuivre doré, de la première moitié du XVI[e] siècle, qui correspond absolument au signalement fourni par le document. L'identification de la pièce achetée par François I[er] avec le monument que possède le Louvre paraît d'autant plus légitime qu'une décoration, composée de fleurs de lis de France, borde le pavillon du cor. Cela indique assez que cette œuvre, de style tout à fait italien, a été exécutée pour un Français. »

Nous ne serions pas surpris que le beau corps d'armure qui occupe le fond de la vitrine fût d'un travail français. C'est un corselet de parement, richement repoussé, de style très large. Des monstres en haut relief entrelacent leurs cous et se mêlent à des rinceaux. Tous ces ornements sont conçus et exécutés dans le goût de notre école lyonnaise du XVI[e] siècle. Si cette belle pièce d'armes a été faite au Petit-Nesle, ç'a dû être par des Français. Mais nous n'en dirons pas autant de ce petit bouclier à poing, de ce broquel, qui occupe le bas de la vitrine au centre. Encore qu'il ne soit pas d'une mauvaise technique, il convient de reconnaître qu'il manque d'originalité. Il ne faudrait pas chercher longtemps dans les suites de sujets d'Etienne de Laune ni des maîtres allemands précités pour y retrouver ces guerriers accoutrés à l'antique, dans des attitudes banales et convenues. L'umbo, très saillant et aplati en section de cylindre, présente une mêlée rappelant un peu celle du milieu du bouclier du Charles IX. Les reliefs sont assez saillants et indiquent une arme de parement, car ordinairement ces rondelles étaient combinées d'une façon plus simple. On en usa sous Henri II et sous Charles IX avant que la rapière ne vînt supplanter la nationale estocade, et on les portait accrochés au côté gauche, près de l'épée.

Il est à croire que la belle lame d'estramaçon contre laquelle est appuyé ce petit broquel a été exécutée au Petit-Nesle par un ouvrier allemand. Tout le champ de la lame est décoré d'élégants entrelacs détachés à la damasquine. Un inscription typique se laisse lire dans un cartouche carré.

WEILLER FAUT PAR FELONS. ENNEMIS

Sans aucun doute, que c'est un Allemand qui a gravé ces mots et commencé sa phrase par un double V. Un Français n'aurait jamais



BROQUEL (TRAVAIL ALLEMAND DU XVI[e] SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

eu l'idée de commettre cette faute, et nous avons vu plus haut les lapsus commis par le graveur qui a tracé les inscriptions de la sandedei du marquis de Mantoue, montrant par là qu'il ne savait pas le latin.

Cette lame d'estramaçon est fort belle et mériterait de n'être pas ainsi cachée. Au reste sa monture, qui est médiocre et douteuse, ne

lui convient pas ; il faut à ces sortes d'armes une garde à demi-coquille remontante dont nos Musées parisiens ne possèdent point de spécimen. Cette lame date de la seconde moitié ou du dernier quart du XVIe siècle.

VI

Bien d'autres armes encore, en cette collection, mériteraient d'être citées. Mais beaucoup d'entre elles, suspendues trop haut en trophées, ne se laissent pas voir, et il y a là pourtant nombre de pièces délicates, rares et remarquables, qui méritaient les honneurs de la vitrine au détriment de certains remontages ou objets suspects qui auraient tout intérêt à être moins en vue. De belles dagues avec leurs trousses complètes, de superbes pistolets à fûts incrustés, de jolis amorçoirs et pulvérins, de rares estocs, sont suspendus si haut le long des murs qu'à peine devine-t-on leurs silhouettes. Et des haches d'armes douteuses, des pièces d'armes d'époque très basse et d'exécution médiocre occupent de la place dans les vitrines à côté d'épées faites de pièces et de morceaux.

Il serait à souhaiter que la conservation du Musée consentît à mettre des étiquettes provisoires à cette collection d'armes, en attendant que le catalogue soit rédigé. On s'étonne souvent que le public ne prenne pas plus de goût à nos expositions d'objets d'art ; nous avons remarqué qu'il passe vite devant les objets dont il ne peut deviner la nature, mais qu'il s'arrête devant les pièces étiquetées, et qu'en somme il cherche à s'instruire. Nous avons passé des heures dans cette salle de la Ferronnerie, nous avons vu nombre de personnes regarder l'armure d'Henri II. Aucune ne savait à qui cette merveilleuse panoplie avait appartenu.

MAURICE MAINDRON.

LA SAINTE CÉCILE

DE STEPHANE MADERNE



u XVIe siècle, à Rome et dans l'Italie centrale, la sculpture est toute sous l'influence de l'art antique. Bandinelli, Montorsoli, Montelupo sont les maîtres du jour. Avec eux, et pendant tout un siècle, il semble que l'Italie veuille renier son passé et renoncer à toutes les qualités qui jusqu'alors avaient fait sa grandeur. De l'art de Ghiberti, de Donatello, de Luca della Robbia, de Rossellino, de Desiderio, de Pollajuolo, du Verrocchio, il ne subsiste rien. En un jour, l'Italie renonce à toutes les conquêtes si ardemment poursuivies. Fascinée par la vue de la statuaire antique, elle détourne ses yeux de la nature vivante pour rechercher dans le passé les formes d'un monde disparu. Elle, si incomparable dans l'art d'observer la figure humaine et de la rendre dans la complexe variété de ses formes et de ses pensées, elle si éprise de connaître cette humanité que l'âge, les climats, les mœurs pétrissent en tant de moules différents, elle ferme les yeux, elle ne regarde plus autour d'elle et, à toutes les formes diverses sous lesquelles la vie se manifeste, elle tente de substituer une forme unique; elle veut proscrire l'individuel, sous prétexte d'idéal. Et cet idéal, les artistes le créent, non pas même en cherchant à généraliser les formes particulières de leur race et de leur siècle, mais en s'inspirant uniquement des modèles que la statuaire antique offrait à leurs yeux étonnés. L'homme idéal qu'ils rêvent n'est qu'un

être énorme et brutal fait avec les muscles de l'*Hercule Farnèse*, du *Torse* et du *Laocoon*. L'art romain était le triomphe du gladiateur; l'art de la Renaissance est le triomphe du portefaix.

Cet art était trop opposé aux tendances du génie italien pour persister longtemps. Dès la fin du XVIe siècle l'Italie tend à se dégager de cette influence passagère et à renouer les traditions de son passé. Avec l'Algarde et le Bernin elle s'éprend à nouveau de tendresse et de gaieté, elle redevient cette Italie joyeuse, heureuse de vivre, d'admirer et d'aimer les formes charmantes que la vie fait éclore sous ses yeux. L'Algarde, dans ses bas-reliefs, crée des spectacles qui peuvent rivaliser en magnificence avec les peintures d'un Véronèse, et le Bernin nous montre tour à tour des figures exubérantes de vie, des femmes dignes de Rubens, telles que la *Charité* du tombeau d'Urbain VIII, des figures d'une exquise tendresse telles que la *Sainte Bibiane*, ou ce prodige d'expression qui est la *Sainte Thérèse*.

Au XVIIe siècle l'art tend de nouveau à s'individualiser; il s'éloigne des types trop généralisés pour rechercher toutes les variétés de la forme et de la pensée. Et, obéissant en cela à la loi qui dirige l'évolution de tous les arts, obéissant surtout aux tendances de l'art moderne, il tourne ses efforts, moins vers la recherche de la beauté physique que vers la recherche de l'expression des pensées et des sentiments.

Au XVIIe siècle les sculpteurs italiens suivent le même mouvement que les peintres. Leur âme sensible s'ouvre à toutes les émotions, et pour quelques-uns d'entre eux rien n'est plus intéressant que la souffrance des faibles et les larmes d'une jeune fille. Ils pleurent avec la *Sainte Agnès* du Dominiquin, avec l'*Agar* du Guerchin, avec la *Cenci* du Guide.

Mais dans toutes les œuvres peintes ou sculptées de cette époque, s'il y a jeunesse, élégance, tendresse d'âme, s'il y a des pleurs dans les plus beaux yeux du monde, il y a encore un manque de naturel, un maniérisme, des attitudes conventionnelles, tous les défauts du siècle précédent qui, comme un ver rongeur, corrompront pendant longtemps les beaux fruits de l'Italie.

Dans cette recherche de la grâce unie au malheur, dans cette pitié attendrie pour les faibles, s'il ne fut pas donné aux plus habiles maîtres de l'École de créer un chef-d'œuvre, si l'âme trop peu naïve des célèbres praticiens de Bologne ne put trouver dans son imagination la forme idéale qu'elle cherchait, un événement imprévu, un



[illegible] STATUE EN MARBRE PAR STEPHANE [illegible]

[illegible]

véritable coup de fortune, allait faire naître ce chef-d'œuvre entre les mains d'un jeune artiste inconnu.

Un jour, un sculpteur, en quête d'émotions, cherchant sur quelle infortune il ferait verser nos larmes, errait à travers cette ville de Rome si riche de tous les souvenirs du passé. Il entre dans une petite église du Trastevère et que voit-il ? Dans une tombe qu'on vient d'ouvrir, sur la dalle de pierre, comme la plus merveilleuse apparition du ciel, couchée dans sa robe virginale, une enfant, une fleur coupée, semble dormir. Elle est là depuis plus de mille ans et n'était cette horrible balafre de sang qui, comme un cercle de mort, enserre ce beau cou d'ivoire, on dirait qu'elle va secouer ce long sommeil et renaître à la vie. Elle est là, telle qu'elle était le jour où ses yeux se sont fermés à la lumière; le long sommeil des martyrs semble avoir voulu respecter tant de jeunesse et tant de beauté.

Et aux yeux de ce curieux du XVIIe siècle, de cet artiste raffiné, peut-être corrompu, comme sous la baguette d'une fée, l'âme chrétienne se révèle dans toute sa virginale pureté. Maderne emplit ses yeux de cette vision céleste, il copie cet incomparable modèle que le ciel lui renvoie et il crée cette merveille qui est la *Sainte Cécile*. Cet homme dont nous ignorons la vie, dont les autres œuvres nous sont presque inconnues, crée, dans un jour de bonheur, une des œuvres les plus séduisantes de l'art, une des plus populaires, une de celles qui vivront le plus longtemps. Pour la postérité, le vrai sculpteur de la *Martyre* ce sera Stéphane Maderne.

Pour ceux qui recherchent quels sont les principes supérieurs d'esthétique qui doivent guider l'artiste, pour ceux qui interrogent le passé en lui demandant quelles ont été les causes de sa grandeur et de sa décadence, la *Sainte Cécile* de Maderne est une des plus instructives leçons. La statue la plus idéale du XVIIe siècle est celle qui est le plus empreinte de naturalisme. C'est une copie même de la nature qui est parvenue à donner la note de spiritualisme la plus élevée.

Mais dire que le but de l'art est de s'inspirer de la nature et non de créer des formes surnaturelles, ne serait-ce pas diminuer singulièrement le rôle de l'artiste? Non certes, car il est plus facile d'inventer que d'observer. Le dernier mot de l'art comme de la philosophie c'est la connaissance de l'homme et des êtres créés. Pour avoir eu un modèle sous ses yeux, le Maderne n'a pas une gloire moins grande. Il ne pouvait être donné à tout le monde de comprendre cette forme virginale que le caveau des catacombes rendait à la lumière, et peut-être

doit-on penser qu'au XVIIe siècle, le Maderne était le seul artiste de Rome, capable de s'intéresser à la délicate beauté de la jeune martyre. S'il l'a aimée, c'est parce qu'il était étranger à Rome, étranger à ce milieu perverti depuis longtemps par les doctrines de la Renaissance, où l'on enseignait que la nature ne possédait aucune beauté et que tout le génie de l'artiste consistait à la violenter, à la transformer, à la déformer. Aucun des élèves de Michel-Ange n'eût consenti à regarder cette jeune martyre; tous ils eussent méprisé cette simplicité, et ne trouvant pas dans ce corps frêle d'enfant les violences de l'attitude et la force des muscles, ils eussent passé indifférents. Si Maderne s'est épris de cette jeune vierge, s'il s'est intéressé à ses formes charmantes et s'il est parvenu à les rendre dans leur exquise simplicité, c'est qu'il était né à Milan et qu'il portait dans son âme le sentiment sincère de l'École lombarde. La *Sainte Cécile* est à Rome une œuvre anormale; créée à Rome, elle n'appartient pas à l'art romain; elle est la négation même de l'art de la Renaissance. C'est une fleur tardive de l'École lombarde; c'est comme le dernier écho de la grâce du Corrège et de Léonard de Vinci [1].

Quelque plaisir que les amateurs d'art éprouvent à la vue de la *Sainte Cécile*, bien peu se préoccupent de savoir ce qu'était Maderne et ce qu'il a produit. Les *Guides* au surplus ne facilitent pas ces recherches et l'admirable *Cicerone* de Burckhardt lui-même est muet sur les œuvres de Maderne. Il en existe cependant un certain nombre et elles sont toutes à Rome. En voici la liste :

SAINTE-CÉCILE DU TRASTEVÈRE. — La *Sainte Cécile*.

SAINTE-MARIE MAJEURE. — *Chapelle Sixtine*. — *Deux Enfants* soutenant les armes des Borghèse.

Deux *Petits Enfants* nus tenant les guirlandes de la frise.

SAINTE-MARIE MAJEURE. — *Chapelle Pauline*. — 1° *Départ pour la guerre contre les Turcs* (bas-relief en marbre) ;

2° *Histoire de la fondation de Sainte-Marie Majeure* (bas-relief en bronze).

On sait encore que Maderne avait sculpté pour cette dernière église une statue de *Saint Ephrem ;* mais depuis longtemps le souvenir de cette statue est perdu et on la demanderait en vain aux custodes de l'église. Je crois avoir retrouvé cette statue. Le *Saint Ephrem* de Maderne n'est autre que le *Saint Bernard*, aujourd'hui sans nom d'auteur, représen-

1. On peut s'en rendre compte dans la charmante gravure de M. Jacquet que nous publions ici.

tant un jeune moine terrassant le démon; statue qui est placée à droite de la porte d'entrée de la chapelle Pauline.

Saint-Jean de Latran. — Un *Ange* en adoration; — dans le transsept.

Palais du Quirinal. — Un *Saint Pierre,* statue placée sur le fronton de la porte d'entrée du palais.

San-Lorenzo in Damaso. — *Saint Charles Borromée.* — Statue debout, placée en avant du premier pilier de droite, en face de la porte d'entrée.

Madone de Lorette. — Deux *Anges,* figures vêtues de grandeur naturelle placées dans les niches du chœur.

Minerve. — *Chapelle Aldobrandini.* — Deux *Anges* nus, sur le fronton du monument de Clément VIII.

Sainte-Marie de la Paix. — Deux femmes assises : La *Paix* et la *Justice,* placées sur le fronton de l'autel majeur.

Nous savons en outre que Maderne restaura un grand nombre de statues antiques et qu'il fit de nombreuses reproductions très recherchées par les amateurs.

Dans cette courte liste des œuvres de Maderne, on peut négliger les insignifiants bas-reliefs de Sainte-Marie Majeure, et la statue sans caractère du Quirinal. Dans le *Saint Charles* de San-Lorenzo in Damaso, on remarquera la tête qui est un véritable portrait et qui rappelle la sincérité des maîtres du xve siècle. Mais le vrai caractère du talent de Maderne est dans ses figures d'enfants et de jeunes femmes où l'on retrouve les mêmes qualités que dans la *Sainte Cécile,* une grande finesse de sentiment unie à beaucoup de naturel. Les anges de la Minerve et de Sainte-Marie-Majeure, par leur grâce et la souplesse du modelé, rappellent l'école de Corrège, et quant aux deux statues de Sainte-Marie de la Paix, elles méritent d'être louées à l'égal de la *Sainte Cécile.* Si elles lui sont inférieures par le sentiment, elles la surpassent par la science de l'exécution, la beauté des draperies, la finesse du travail. Dans la *Sainte Cécile* il y a encore de grandes maladresses, et les draperies notamment sont d'un travail lourd et monotone. C'est l'œuvre de jeunesse de Maderne. Les statues de Sainte-Marie de la Paix sont l'œuvre de la maturité de sa vie.

Les statues de la Paix furent la dernière œuvre de Maderne. Il les avait faites pour Gaspard Rinaldi qui tenait les gabelles de Rome et qui, pour récompenser Maderne, lui donna un emploi dans son administration. Maderne avait sans doute un talent trop délicat pour être compris de ses contemporains. Peu encouragé, il lui fallut

renoncer de bonne heure à son art et le sculpteur de la *Sainte Cécile* dut finir ses jours dans l'administration des Gabelles[1].

Quoi qu'il en soit et quelle que puisse être l'opinion de la postérité sur la valeur de Stephane Maderne, les amateurs d'art, dans le fouillis des œuvres d'art romaines, sauront toujours retrouver la petite *Sainte Cécile*, et toutes les générations continueront d'aller en pèlerinage dans l'église du Trastevère où la statue de Maderne est placée sur le tombeau même de la jeune martyre.

Elle est si charmante, la petite église construite au IXe siècle par le pape Pascal, avec son campanile élancé, les jolies colonnes ioniques de son portique et l'éclat des mosaïques de son abside. Là, Arnolfo di Lapo a sculpté le beau ciborium de l'autel; là, repose le cardinal de Fortiguerra dans le riche mausolée de Mino da Fiesole[2]; là, Pinturrichio a peint sur la voûte de la sacristie le *Christ* et les *Évangélistes*.

Et, après avoir admiré toutes ces charmantes œuvres d'art, on se rappelle que l'église fut construite sur le palais même habité par sainte Cécile. La jeune patricienne repose aujourd'hui au lieu même où elle a vécu et, pour dernière faveur du ciel, son image lui survit, fixée dans le marbre par un artiste sincère qui sut la comprendre et la reproduire dans tout le charme de sa virginale beauté.

MARCEL REYMOND.

1. Le nom de Maderne est encore aujourd'hui un nom célèbre. Mais cette célébrité vient, non des œuvres de notre sculpteur, mais de celle de son homonyme, le célèbre et détestable architecte de la façade de Saint-Pierre.

Les historiens ne nous disent pas si le sculpteur et l'architecte étaient parents; mais cette parenté est très vraisemblable. Tous deux ils étaient originaires de Milan et il est à remarquer que Stephane travaille presque toujours dans des édifices construits par Carle Maderne. Carle Maderne, architecte attitré de Paul V et des Borghèse, travailla au Latran et au Quirinal et construisit la chapelle Aldobrandini à la Minerve et la chapelle Majeure de Sainte-Marie de la Paix.

Carle Maderne, né en 1556, est mort en 1629. Stephane Maderne, plus jeune de 20 ans, est né en 1576 et est mort en 1636. La *Sainte Cécile* fut sculptée vers 1600. La tombe de la sainte avait été ouverte en 1599, sous les yeux du pape Clément VIII, qui voulut éterniser par la sculpture le souvenir de cette mémorable et singulière découverte.

2. M. Gnoli, l'éminent directeur de l'*Archivio storico dell'Arte*, vient de reconstituer le Mausolée dans sa forme première. Jusqu'ici il ne subsistait du monument que la statue couchée sur le sarcophage. On vient de replacer toute la décoration murale, un bas-relief représentant la Vierge et deux colonnes supportant un fronton sculpté.

SIMON-JACQUES ROCHARD

1788-1872

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1]).

III



Tout en nous fournissant d'utiles indications sur Rochard, les lettres de Mérimée sont loin de donner une idée complète de ce peintre plein d'initiative, énergique et hardi, dépassant les qualités ordinaires du miniaturiste, et qui a su faire grand dans un petit genre.

Doué d'une précoce intelligence du portrait, saisissant dès son enfance les côtés saillants du masque humain, il passe quelque temps dans un atelier de graveur; mais son libre tempérament ne s'accommode pas longtemps de cet art patient de copiste et d'interprète. Il se voue alors sous différents maîtres à l'art délicat de la miniature, prenant à l'école les procédés nécessaires du métier, mais se réservant d'y mêler bientôt sa propre originalité. C'est en 1815 que commence sa carrière véritablement personnelle, bien que l'influence de cet enseignement français se trahisse encore en lui et que l'on reconnaisse dans un buste, d'ailleurs charmant, de jeune femme (1816) les leçons d'Augustin et l'exemple de Gérard, qui avait donné dans son célèbre portrait de Mme Récamier une

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 441.

sorte de canon de la beauté contemporaine. En arrivant à Londres, Rochard dut être étonné et d'abord un peu déconcerté en face de l'art anglais, libre et indépendant, sans éducation collective, sans tradition commune, sans préceptes académiques et par suite plein de surprises troublantes pour un œil français. Mais Rochard se remit vite de ce premier étonnement; soit qu'il eût des affinités natives avec les peintres d'outre-Manche, soit que la vue quotidienne de leurs œuvres l'ait converti à leur esthétique autonome, il devient très promptement anglais. Reynolds le séduit bientôt; il admire en lui la force et le bonheur d'invention, la science consommée, rompue à tous les procédés, les arrangements d'une distinction souveraine, faite de grâce et d'imprévu charmant, qui font des portraits du maître autant de véritables tableaux. L'élégance aristocratique des femmes et des enfants de Reynolds, toujours placés au milieu d'accessoires et vêtus de costumes adaptés à la physionomie et au rang du modèle, reparaîtront plus d'une fois dans les miniatures de Rochard[1].

Après Reynolds, c'est son brillant élève, Thomas Lawrence, qui attire le plus le jeune émigré. Quoique très inférieur à son maître, dont il n'a ni le savoir profond ni la puissance créatrice, Lawrence, par son coloris facile, par son sens de l'ajustement féminin, sa disposition abondante des étoffes et des draperies, par sa mise en scène luxuriante, toutes choses qui tiennent une si grande place dans ses portraits, captiva Rochard qui avait naturellement un goût très affiné du pittoresque. Gainsborough et Constable ne le laissèrent point indifférent; on trouve leur souvenir dans quelques-unes de ses études de paysage. Faut-il s'étonner que la fréquentation de ces peintres ait fait de Rochard un artiste vraiment anglais? Il se *britannise* à tel point qu'on le prendrait pour un homme du terroir; il pénètre à fond le type anglais, il en saisit les traits distinctifs, les gestes familiers, l'allure spéciale; le drap même dont il habille ses modèles, le fauteuil où il les fait asseoir, le paysage qui les encadre, tout est foncièrement anglais. Toutefois il se montre moins anglo-saxon dans ses figures de femmes qui laissent transparaître l'artiste de race latine, interprétant la beauté féminine avec un sentiment trop personnel et trop subjectif pour se laisser dominer par les influences ambiantes.

1. Cette influence de Reynolds éclate dans un portrait du général Mac Gregor, que nous connaissons par une gravure à la manière noire, de S.-W. Reynolds, d'après l'original de Rochard. On dirait une œuvre de sir Joshua.

Ce que Rochard a surtout gagné au commerce des Anglais, c'est la volonté de répudier tout type général, tout idéal convenu : chez lui nulle conception uniforme d'un modèle déterminé comme ceux qu'avaient imposés Nattier au xviiie siècle et Prud'hon au commencement du xixe. Sans doute, il donne à ses portraits de femmes cet air sentimental et comme ce voile de mélancolie et de tristesse, qui était de mode alors dans la littérature et dans l'art, et qui semblait aux clientes un complément obligé de leurs attraits. Mais le plus souvent, il reste en deçà de cette morbidesse romantique et se contente d'une expression de molle rêverie, de contemplation vague, sans afféterie et pleine de séduction. Il sait conserver à ses modèles une physionomie propre, un caractère individuel, quelque chose de naturel et de vrai même dans l'imprévu, le geste et l'attitude étant toujours en parfait accord avec l'expression du visage.

Quoique miniaturiste, il a une vision large; ses miniatures semblent plutôt des réductions de grands portraits accommodées au besoin d'un cadre exigu que de petits portraits dans de petits cadres. Rien de mesquin ni d'étroit; le joli et le maniéré sont proscrits; les vêtements, les accessoires et les fonds, conçus avec un sens largement décoratif, concourent à l'impression générale d'ampleur. Le pinceau, un peu froid et trop lisse au début, s'assouplit et s'anime; la couleur devient fluide et accuse une extrême sensibilité de l'œil; la coulée plus franche communique au coloris plus de vigueur et d'accent sans lui faire rien perdre de sa finesse; éclatant et délicat à la fois dans la lumière des chairs, transparent dans les ombres, il approprie les notes lumineuses à l'harmonie sombre mais vibrante de l'ensemble; sa palette a un prestige incomparable, une saveur piquante; elle se joue de toutes les difficultés.

Tel nous apparait Rochard dans sa longue carrière, que nous pouvons suffisamment apprécier d'après la collection formée par M. Garnier-Heldewier. Ces qualités maîtresses, malgré une facture un peu monotone, se montrent déjà dans une miniature de jeune femme blonde, assise dans un fauteuil, vue jusqu'aux genoux, de face, la tête tournée vers la droite; les bras nus sortant de manches à gigot. Robe de satin blanc, corsage très échancré laissant voir de belles épaules rondes et une gorge aux tons d'ivoire. L'expression est distinguée, un peu grave, les traits agréables, quoique les yeux soient trop écartés et le nez tombant; dans le fond, un rideau vieux rouge à ramages; sur le fauteuil, une écharpe jaune-or et bleu; à gauche, une échappée sur un paysage avec un ciel bleu aux nuages

dorés. Exécution lisse, très fine, trop uniformément poussée, d'un aspect général froid, mais d'un fort joli arrangement.

Plus séduisant est un buste de jeune femme (signé : Rochard, Blles [1]. Mai, 1816), dont la beauté rappelle certains modèles de Gérard et surtout Mme Récamier. Robe de velours noir, collerette en tulle brodé formant une haute fraise, châle rouge sur les épaules; coiffure à l'antique; nez droit, bouche petite, aux lèvres un peu charnues; grands yeux au regard profond avec une teinte de mélancolie. Exécution ferme, d'un fini lisse, digne d'Augustin dont elle rappelle la manière. De la même date et du même faire, un buste de Mme Rochard couvert d'une pelisse en velours rouge garnie de fourrure d'un ton très éclatant, encadrant un long cou flexible. Une très vive expression de volonté dans l'œil vert, un peu petit et presque clignotant.

La vigueur du maître se montre surtout dans un étonnant portrait du général Uxbridge [2] (signé à gauche : Rochard. Jan. 1820), sous l'uniforme rouge aux revers noirs, à brandebourgs d'or, le ruban de commandeur de l'orde du Bain autour du cou, la plaque sur le côté gauche. Vrai type de vieux soldat bourru et refrogné, au front ridé, avec de longues mèches grises de cheveux rebelles, à la bouche large, aux pommettes saillantes, à l'œil fin, haut en couleur, d'une rare énergie, se détachant sur un fond de ciel orageux; le tout d'une facture libre et enlevée, un des meilleurs morceaux de Rochard. Puis la très jolie *Miss Morri of the King-Theatre, by S. J. Rochard, Auguste*, 1820; — la *Jeune femme tenant une rose*, en demi-figure, signée en travers, à droite, *Rochard :* d'une couleur si fraîche et si étincelante que la carnation semble empruntée aux pétales d'un camélia blanc; — le buste de lord Augustus Fitz-Clarence, fils de Guillaume IV, avec un col blanc rabattu sur un foulard noir à la lord Byron; d'une grande élégance; — plusieurs miniatures de jeunes femmes, toutes attrayantes par la beauté des traits, par la grâce variée des attitudes, par l'ingénieux arrangement des costumes et des accessoires, dont la plus charmante est lady Mac-Donald (signée *Rochard*, 1830, *Jry*) en demi-figure, assise, vue de face, la joue appuyée sur la main droite, des boucles noires encadrant un visage éblouissant; la main gauche tenant un petit écrin en maroquin rouge, ouvert, qui contient un portrait; robe flottante de velours chaudron bordée de fourrure;

1. Bruxelles.

2. Qui fit enterrer dans le cimetière de Waterloo sa jambe perdue à la bataille et qui faisait une visite annuelle à cette *tombe.*

un châle écossais vert et bleu jeté sur les genoux; à gauche un pan de portière sombre, à droite un coin de cadre doré laissant voir un groupe de Watteau spirituellement copié; chaude atmosphère d'appartement confortable ; beauté tout espagnole aux cheveux noirs de corbeau dont une boucle tombe au milieu du front; grands yeux brun foncé fendus en amande, au regard tristement pensif, avec des sourcils épais; le cou délicieusement rond et la poitrine de ton délicat et éclatant: évocation d'un type personnel et d'une troublante séduction en accord avec la chaude atmosphère du luxueux boudoir et peint avec la verve et l'entrain de Delacroix dans ses aquarelles; — aussi jolie et aussi joliment peinte, la fille de Rochard en demi-figure, assise, dans un fond de paysage, sur un banc que recouvre une ample pelisse en velours rouge doublée d'hermine; elle se présente de trois quarts regardant vers la gauche, un bras caché dans les longs plis d'une mantille à l'espagnole en dentelle noire qui, retenue au sommet de la tête par de hautes coques de cheveux, tombe le long du corps; le coude du bras droit s'appuie sur le dossier du banc et le menton repose sur la main; des boucles frisées encadrent le ravissant visage, dont les traits, d'une exquise finesse, sont éclairés par le doux éclat des grands yeux pleins de tendresse langoureuse; corsage de velours noir décolleté à longues manches à gigot garnies de manchettes en baptiste blanche; dans l'échancrure, trois perles en forme de poires appendues à une barrette de rubis [1]. Moins bien venu est le portrait de lady Wombwell (signé en travers, à gauche, *Rochard*, 1831, *Sept.*); la tête est trop grande, le visage d'un ovale trop allongé dans son maniérisme sentimental et d'un dessin douteux; les yeux démesurément fendus et le cou de cygne d'une ondulation exagérée. Mais l'art consommé du maître éclate dans les accessoires, surtout dans un cabinet en laque aux tons chatoyants mordorés, tachetés de bleu foncé et de jaune fauve, noyé dans l'ombre, sous un petit vase de fleurs, dans les coussins d'étoffe orientale et de velours rouge, et dans la robe de satin blanc avec une double écharpe de soie blanche et noire, brodée d'or, tombant de la taille sur les genoux. Jamais Rochard ne s'est montré peintre aussi subtil et aussi exquis, si ce n'est encore dans un portrait de femme (Mme Vestris peut-être) dont le lecteur pourra appré-

1. Cette délicieuse miniature nous a été obligeamment communiqué par le propriétaire, le comte de Laborde. Le modèle nous semble être celui qui a servi au portrait publié en couleurs dans notre précédent article et que des renseignements nouveaux nous permettent de considérer comme la fille même de Rochard.

cier le pittoresque arrangement, la très fine expression et le joli décor.

Parmi les portraits d'hommes : un émigré français, M. Antoine-Alexandre de Cosson (signé en haut à gauche : *Rochard* 1830 *fry*) assis dans un fauteuil, d'une distinction tout anglaise, qu'on dirait peint par Lawrence, avec un dessin plus ferme que celui du maître anglais; — le duc de Devonshire (signé en travers à gauche : *Rochard sep.* 1834), demi-figure bien britannique, de très grand air dans sa redingote noire en partie cachée par une ample fourrure aux revers rabattus, exécutée avec une prestigieuse adresse; — Rochard (*painted by himself, July*, 1828), que nous avons donné ici, avec les portraits, aux trois crayons, de ses amis Léonor et Prosper Mérimée [1], l'un avec cette mention : *Léonor Mérimée, secrétaire perpétuel de l'Académie de Peinture. Janvier*, 1828, *à Paris*. L'autre portant : *Prosper Mérimée, sénateur, membre de l'Institut, Paris*, 15 *nov*. 1866.

Au nombre des aquarelles de Rochard, signalons le très élégant capitaine des lanciers, Augustus Est, en pied, vêtu de son riche uniforme, sous un ciel orageux gros de bataille; dans le fond, légèrement indiquée, une escouade de lanciers au galop. — Une jeune fille (signé à droite, en bas, *Rochard. March*), avec ses longues boucles tombant sur les joues et ses grands yeux pleins de douceur. — Une toute petite étude d'intérieur que nous donnons en lettre d'une délicieuse ordonnance de lumière, où une jeune femme, la fille de Rochard, vue de dos, est absorbée par quelque travail à l'aiguille; le tout spirituel et fin comme un G. de Saint-Aubin de la meilleure venue. — La *Jeune femme au parasol*, assise sur l'herbe, en robe blanche, curieuse étude de *plein-air*, d'une rare indépendance de ton, devançant les plus heureuses tentatives des peintres habituels du Champ-de-Mars; sur le bord du parasol cette mention : *Grevesand* (sic) *3 Sp^{ber} 1827*.

IV.

Après cette longue et brillante carrière en Angleterre, Rochard se retire en 1846 à Bruxelles, pour y jouir d'une fortune laborieu-

1. Rochard a fait encore une autre portrait à l'aquarelle de Prosper Mérimée jeune, reproduit en *fac-simile* par M. Alfred Llanta, dans l'édition authentique de *Mateo Falcone* donnée par le marquis de Saint-Hilaire (Charpentier, 1876), et dans lequel celui-ci et M. M. Tourneux veulent reconnaître une main de femme, tant la facture en est délicate et légère.



JEUNE FEMME AU PARASOL, AQUARELLE DE S.-J. ROCHARD.

(Collection de M. Garnier-Heldewier.)

sement acquise, sans renoncer à ses habitudes de labeur quotidien. Il est appelé à Amsterdam pour y faire le portrait du riche banquier Thomas Hope; il peint encore à Bruxelles le portrait du prince Orloff, ambassadeur de Russie, et plus tard (1866-1867) celui de la princesse Orloff. Citons encore parmi les œuvres de ce temps les portraits de Mme la baronne Royer, sœur de M. Garnier-Heldewier, et de sa fille, ce dernier au pastel, grand et beau dessin.

Rochard emploie les loisirs que lui laissent ses travaux au classement des peintures d'anciens maîtres des écoles italienne, hollandaise, flamande et française qu'il avait réunies depuis de longues années. En 1847, il publie le catalogue de cette importante collection, en accompagnant chacune des œuvres mentionnées de rapides notices qui montrent en lui un critique d'art sagace et expérimenté. Cette collection devait être des plus riche puisqu'elle ne comprenait pas moins de cent vingt-trois tableaux de ces diverses écoles, la plupart dus aux meilleurs maîtres et de provenance soigneusement indiquée par le collectionneur. C'est ainsi que nous rencontrons des toiles sortant des cabinets Gaignat, Denon, Belgiojoso de Milan, Henry-Philippe Hope, van Lennep, Braamkamp d'Amsterdam, Wassenaer, à la Haye, Heldewier, des collections du cardinal Fesch, à Rome, Aguado à Paris, lord Dudley, Randon du Boisset, Blondel de Glagny, Jullienne, Cypière, Morny, de la galerie du comte de Sommariva à Paris. Les plus beaux noms se succèdent dans ce précieux catalogue : Giovanni Bellini, le Titien, Giorgione, Raphaël et Jules Romain, Andrea del Sarto, Paul Véronèse, Tintoret, le Bassan, Murillo et Velasquez, Rubens, Rembrandt, Van de Velde, Ostade, Van Goyen, Cuyp, Terburg, Jan Steen, Gérard Dow; sans compter sept Watteau, un Greuze, un Boucher et quelques Anglais. Tous ces joyaux sont-ils d'une authenticité incontestable? Certaines attributions tiendraient-elles ferme devant la sévère curiosité de la critique moderne? Quelques copies ne s'étaient-elles pas glissées à la place des originaux? Rochard, dont l'habile pinceau savait si bien copier les maîtres [1], n'a-t-il pas *confondu* quelquefois les interprétations avec les modèles? Peut-être avons-nous tort de déprécier la galerie de Rochard; mais en vérité, on hésite à croire qu'il ait pu, avec des ressources limitées, former un ensemble digne de rivaliser avec les plus célèbres collections. Quoi qu'il en soit, son

1. M. Garnier-Heldewier conserve quelques fort jolies copies de Rochard d'après le Titien, Van Dyck, Leslie, etc.



MADAME VESTRIS

goût si éclairé dut le guider sûrement dans la plupart de ses acquisitions; mais il semble, à en juger par certaines indications, qu'il cédait assez souvent ces précieuses trouvailles. Nous le voyons en relations suivies avec les grands amateurs tels que lord Hertford, le marquis Maison, le baron de Rothschild, M. Patureau et autres, avec plusieurs musées européens, parmi lesquels ceux de Londres et d'Anvers.

Dans les notices descriptives qu'il consacre à chaque numéro de son catalogue, Rochard, sans avoir aucune prétention de critique solennelle, dit surtout et sur tous son sentiment motivé avec une simple bonhomie qui n'exclut pas la clairvoyance et la finesse. Il se montre très indépendant, ne craignant pas de remettre à leur rang des réputations trop rabaissées de son temps et devançant assez souvent le verdict des juges d'aujourd'hui. Nous laissons de côté ses appréciations d'ailleurs judicieuses sur les grands Italiens et les maîtres des Flandres et de la Hollande, classés depuis longtemps; nous aimons mieux relever les jugements très personnels que porte Rochard sur quelques Français du dernier siècle, dédaignés dans la première moitié du nôtre et qu'il était alors presque téméraire d'admirer. Au premier rang de ces *ressuscités* se place Watteau, l'incomparable maître, pour lequel Rochard professe un véritable culte. Sur ce point il se sépare nettement de son mentor, qui ne rend à l'auteur du *Départ pour Cythère* qu'une justice incomplète [1].

1. Rochard lui avait envoyé une copie de *Vénus avec l'Amour* faite par lui d'après le maître. Mérimée ui écrit à ce propos : ..... « Cette copie est, je crois, fort exacte, mais elle n'est pas assez fondue; elle est trop *rugueuse*. Je serai bien trompé si l'original n'offre pas une surface plus unie, — quant à vos teintes, elles sont justes et transparentes. — Un peintre en miniature peignant à l'huile doit, à ce qu'il me semble, être plus qu'un autre blasé de l'effet des couleurs mates parce que son œil est habitué à la transparence. Je ne suis pas aussi enthousiaste que vous de Watteau; je l'aime malgré ses défauts. Il y a un proverbe latin souvent cité dans nos collèges : « J'aime Platon, mais j'aime encore mieux la vérité. » Watteau a senti qu'ayant opposé son groupe à un ciel très clair, il avait besoin de vigueur pour faire valoir ses chairs, mais il a employé une teinte rousse qui n'existe pas dans la nature et on ne voit pas sur quoi repose sa Vénus. J'aimerais mieux que le petit Amour ne fût pas de la même couleur que sa mère et qu'il eût un peu plus de sang dans les veines.

« Il y a des mensonges *officieux*. Watteau a bien fait d'atténuer l'ombre du bras, qui tient l'âne, mais pourquoi a-t-il rendu plus forte et d'un ton plus rougeâtre l'ombre de la main? J'aurais beaucoup d'autres objections à faire; mais je ne dois pas mal parler d'un de vos meilleurs amis. » (15 novembre 1845.)

Watteau fut toujours en effet un des meilleurs amis, peut-être le meilleur de

Il avait réuni sept œuvres de Watteau, tableaux ou esquisses, et son catalogue donne sur chacune quelques appréciations dignes d'un homme du métier. Ainsi, à propos d'*Un bal champêtre :* « Rien de plus intéressant, de plus ingénieux, de mieux composé, de mieux coloré, de plus élégant que cette charmante scène, qui réunit toutes les qualités, couleur et expression... Un de ses tableaux vient d'être vendu 21,000 francs à la vente du cardinal Fesh à Rome ». Et à propos du *Nid d'oiseaux* de la collection de Jullienne : « Il est difficile de trouver un tableau de ce maître dans un si bel état de conservation; car il peignait légèrement, avec des glacis, et quand ses œuvres passent une fois par les mains meurtrières des soi-disant restaurateurs de tableaux, elles sont perdues. Les tableaux de Watteau sont très rares aujourd'hui. Cette jolie composition est pleine d'expression ; l'attitude de la jeune femme est gracieuse, et la couleur de sa casaque produit un excellent effet. Le groupe de figures en arrière est bien touché et bien dessiné. On a gravé trois volumes in-folio d'après les ouvrages de ce maître si renommé. » A ces deux morceaux se joignaient un *Déjeuner champêtre;* une esquisse du *Départ pour Cythère*, dont Rochard signale la couleur toute vénitienne; une *Pastorale*, de la vente Denon, dont il est parlé dans la lettre de Mérimée; un *Homme qui joue du flageolet*, une *Jeune femme qui l'écoute*, reproduits par la gravure; enfin le tableau gravé sous ce titre : *Les Charmes de la vie.* Ainsi pénétré de ce maître charmant, Rochard en

Rochard, qui charge Mérimée de rechercher pour lui des œuvres du maître :

« Sans doute, écrit Léonor, les Watteau sont fort rares : cependant Saint a pu s'en procurer pour peu d'argent. Il y en avait un qui était fort endommagé de repeints. Il a eu la patience de les enlever avec le vieux vernis qui recouvrait ce tableau et il en a fait un objet digne d'intérêt.

..... « La vente du cabinet de M. Denon doit avoir lieu bientôt. J'ai reçu il y a peu de jours de M. Brunet, neveu du défunt, le triple catalogue des Tableaux, Estampes et Curiosités antiques. Je crois bien que les Watteau seront hors de prix. »

Malgré tout, Mérimée n'a pour Watteau qu'un amour platonique; il néglige l'occasion d'acquérir une étude de lui pour ..... vingt francs.

..... « J'ai aperçu dernièrement une esquisse de Watteau dans une mauvaise boutique de croûtes. Je l'ai bien examinée. Elle est bien de lui, mais de ses premiers temps et c'est une maquette faite en peu de temps, de sorte que cela n'a nullement l'esprit que Watteau mettait dans ses tableaux. C'est aux attitudes seulement que je l'ai reconnue et à la composition. On me l'a faite 20 francs, j'en ai offert cent sous (et je n'ai pu l'obtenir), par honneur pour la mémoire de Watteau; je l'ai laissée quoique persuadé de l'originalité par la facilité de l'exécution. »

fait volontiers des copies; en outre, dans son joli portrait de lady Mac Donald, il a placé sur le mur du fond un coin d'un de ses Watteau, un jeune homme vêtu à l'espagnole, debout derrière une jeune femme assise à terre.

Rochard apprécie encore, comme il convient, et même avec quelque excès d'enthousiasme, le charme de Greuze; il avait de ce peintre *Une jeune fille* de la collection du marquis de Cypière : « Le sentiment et l'expression, dit-il, la tête penchée sur la main et les cheveux épars sur le cou, dans le plus charmant désordre, sont dignes du Corrège. Rien ne surpasse la suavité ni la belle couleur onctueuse de l'exécution. » Boucher était alors et fut longtemps encore assez dédaigné; Rochard le remet à son rang : « Quoi qu'en disent les peintres modernes, il y a dans les tableaux gracieux de cet artiste une élégance, une tournure et une facilité d'exécution qu'ils sont encore loin de sentir et de mettre dans leurs ouvrages. »

Quant à Reynolds, pour lequel on connaît sa vénération et son amour, il se borne à dire, à l'occasion du portrait de miss Kennedy qu'il possédait [1] : « Il est à regretter que les ouvrages de ce célèbre peintre ne soient pas plus connus hors de son pays, où il a conquis à juste titre la plus haute considération. »

De l'École anglaise, Rochard a encore plusieurs esquisses de Constable, un Cosway et trois paysages de Wilson dont il fait très grand cas : « Ce tableau (*Vue d'un lac près de Rome*), de la manière italienne de ce maître, qui passe à bon droit pour le Claude Lorrain de l'École anglaise, est d'une belle couleur; la touche en est d'une grande habileté; on ne peut porter à un plus haut degré l'effet, qui est l'âme de la peinture du paysage. »

Entouré de ces choix d'œuvres de ses maîtres favoris, possesseur d'une fortune honorablement acquise, travaillant encore sans relâche, il expose, en 1852, trois miniatures au Salon de Paris [2]. D'une santé à toute épreuve que la vieillesse n'altéra pas, Rochard mena à Bruxelles une vie calme et selon toute apparence heureuse. D'une grande simplicité de manières et d'habitudes, on le rencontrait faisant son marché lui-même, en compagnie de ses deux chiens, entassant

1. Est-ce ce Reynolds que Mérimée lui conseillait de vendre et qu'il aurait religieusement conservé?

2. Les portraits de la vicomtesse de Filz, d'une dame anglaise avec ses enfants, et d'un banquier anglais. Son correspondant à Paris était un de ses fidèles amis, le baron Schwiter, 13, rue Royale; élève de Delacroix, il avait formé une belle collection de tableaux.

les comestibles qu'il achetait dans les poches d'une ample redingote jaunâtre, réjouissant les promeneurs par des allures de bonhomie bizarre. A quatre-vingts ans, aussi robuste encore qu'un robuste sexagénaire, veuf de la femme qui l'avait abandonné, Rochard contracta un second mariage avec Mlle Henriette Pilton dont il eut un fils, Félix Rochard. Mais un coup terrible lui fut porté par la banqueroute de la maison de Moore à laquelle il avait confié la meilleure partie de son avoir. Cette catastrophe eut raison de sa vigoureuse constitution et hâta sa fin; après une semaine de maladie il expira dans la maison des Douze-Apôtres, le 13 juin 1872[1].

CHARLES EPHRUSSI.

1. Voici son extrait mortuaire : « Ville de Bruxelles. Extrait du registre aux actes de décès. Année 1872. N° 2407.

« Le treize juin mil huit cent septante deux, à dix heures du matin, a été dressé, après constatation, par Nous, Gustave Conteaux, officier de l'état-civil de la ville de Bruxelles, l'acte de décès de Simon-Jacques Rochard, artiste peintre, décédé le dix de ce mois, à neuf heures du soir, rue des Douze-Apôtres, n° 23, 1e Don, résidant même maison, âgé de quatre-vingt-trois ans, cinq mois et douze jours, né à Paris, y domicilié, rue Montmartre, n°..., veuf de Henriette-Françoise-Désirée Petitjean, époux de Henriette Pilton, fils de René Rochard et de Marie-Madeleine Talon, décédés.

« Sur la déclaration d'Émile Rommel, notaire, âgé de trente-cinq ans, et de Henri Duquenne, employé, âgé de quarante-cinq ans, domiciliés en cette ville. Duquel acte il leur a été donné lecture. »

Suivent les signatures.



PÉTRARQUE DESSINATEUR



DANTE, en un passage célèbre de la *Vita nuova*, raconte qu'il était un jour occupé à dessiner un ange « sopra certe tavolette »[1]. Il connaissait donc quelque chose de l'art du dessin, et, sans admettre, avec Leonardo Bruni, qu'il le pratiquât « egregiamente », on peut croire qu'il en avait du moins le goût et l'instinct. On ne sait rien de pareil sur Pétrarque, dont la nature cependant se montre déjà plus raffinée et plus universellement curieuse que celle de Dante. Ses relations avec Simone Martini, à qui il demandait le portrait de Laure et un grand frontispice peint pour son Virgile[2], n'indiquent point qu'il possédât lui-même quelques éléments de l'art de son ami. A ses talents de chanteur et de joueur de luth, bien attestés par les témoignages, personne n'a songé à joindre celui de dessinateur.

Il faudra pourtant le lui accorder, au moins dans une petite mesure, si les conclusions ici présentées sont jugées exactes. Occupé depuis plusieurs années à rechercher les manuscrits qui ont appartenu à l'auteur du *Canzoniere* et à dépouiller, pour en publier le choix

1. *V. N.*, 35. On se rappelle la belle étude de M. Guillaume sur *Dante artiste*, publiée dans la *Chronique des arts* (1889).

2. Les scholies encore inédites de Pétrarque, apportent un témoignage nouveau et de quelque intérêt anecdotique, sur la liaison du poète et du peintre. Dans le manuscrit cité plus loin, Pline rappelle combien le commerce d'Apelle était agréable, et Pétrarque met en marge : *Hec* (*comitas*) *fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima.*

en un prochain volume[1], les scholies dont il avait coutume de charger les marges de ses livres, j'avais été frappé des rapides esquisses à la plume accompagnant quelques-unes de ses notes autographes. Ici, des mains indicatrices, dessinées avec plus de légèreté et de finesse que les mains analogues si communément employées aux *loca notabilia* par les lecteurs contemporains ; là, une silhouette de rochers ou de chaînes montagneuses, aux sommets arrondis ou aigus, placée en marge des passages du texte où sont mentionnées des montagnes. Ces représentations sont surtout fréquentes dans le manuscrit de Pline l'Ancien, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris sous le nº *Par. lat. 6802* (provenant du château de Pavie), où se reconnaissent en grand nombre des notes marginales de Pétrarque, sans aucun mélange d'écriture étrangère. On y trouve, outre ces croquis élémentaires et de peu d'intérêt, une toute petite tête barbue, dessinée à la plume et vue de trois-quarts (f. 220), et une sorte de château fort (f. 226 vº), dont la silhouette crénelée sert d'encadrement à l'inscription autographe suivante : *Roma sola mirabilis toto orbe terrarum* (mots empruntés au texte de Pline). Ce dessin par lequel Pétrarque symbolise la force de l'*Urbs* et affirme son amour pour elle, est, il est vrai, tout à fait sommaire; mais il suffit à faire penser que la même main pouvait en exécuter de plus soignés.

Un exemple de dessin véritable et complet, quoique réduit à des dimensions restreintes, se trouve au f. 143 vº du même manuscrit. Il représente la fontaine de Vaucluse et est accompagné de la légende autographe : *Transalpina solitudo mea iocundissima.* Il a été appelé sur cette page par le récit de Pline dans son *Hist. nat.*, XVIII, 51 (*Est in Narbonensi prouincia nobilis fons, Orge nomine est; in eo herbae nascuntur*, etc.). Pétrarque, reconnaissant le nom de la source de la Sorgue, a cru devoir corriger le texte en ajoutant au mot *Orge* un S initial dans l'interligne et a mis en marge *Sorgie fons.* Il a voulu fixer en cet endroit, destiné à repasser souvent sous ses yeux, l'image de sa résidence tant aimée; et nous l'y trouvons, en effet, très simplifiée, mais avec tous ses traits essentiels, la cavité d'où s'échappe le torrent, « il gran sasso donde Sorga nasce », et, au sommet du rocher, le petit ermitage dédié à saint Victor, qui était autrefois un lieu de pèlerinage et dont les traces ont depuis longtemps disparu[2].

1. *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, 1892.

2. Il existait encore au XVIIe siècle, comme on le voit par un dessin de la Biblio-

Les passages des œuvres de Pétrarque que ce dessin met en mémoire sont trop connus pour être indiqués ici. Il serait plus intéressant, si la chose était possible, de rapprocher un texte précis de la figure du héron mangeant un petit poisson qui semble placée à un premier plan. Mais Pétrarque n'a cité le héron nulle part, et il faut se borner à penser aux *vaghi augelli* de Vaucluse et aux oiseaux aquatiques dont parlent à plusieurs reprises les épîtres métriques [1]. Très



LA FONTAINE DE VAUCLUSE, D'APRÈS UN CROQUIS DE PÉTRARQUE.

(Bibliothèque nationale, à Paris.)

sensible, comme on le sait, aux menus faits de la vie champêtre, le poète se plaisait à écouter les cris de ces oiseaux, à regarder son chien les poursuivre le long de la rive, à découvrir leur nid dans les rochers :

Litoreas volucres scopulis intexere nidos...

On peut cependant deviner dans le choix de l'espèce une intention symbolique, très conforme aux habitudes de Pétrarque;

thèque Barberini reproduisant assez grossièrement le site de Vaucluse (planche et note de MM. Müntz et Bayle dans les *Mélanges d'archéologie* de l'École de Rome, 1888). On remarquera que notre dessin du XIVe siècle ne fait point figurer le château des évêques de Cavaillon, dont quelques murs subsistent encore et dont la légende locale a fait longtemps la « maison de Pétrarque ».

1. *Epist.*, I, 4; III, 3; III, 5 (*Opera*, éd. de Bâle, 1581, in-fol.).

notre solitaire n'ignorait pas, en effet, les allures graves du héron et son goût singulier pour l'isolement.

Mais ce dessin est-il bien de Pétrarque? La façon étroite dont l'inscription est unie à l'ensemble le laisse penser, comme aussi le peu d'importance de la composition, facile à attribuer à un simple amateur plutôt qu'à un artiste de profession. Toutefois, il serait aussi aisé d'admettre que notre bibliophile ait pu recevoir chez lui, à Vaucluse, un peintre ou un miniaturiste, et le prier de fixer en quelques coups de plume le paysage qu'ils avaient sous les yeux. Nous avons, par bonheur, l'histoire très sûre de ce manuscrit, qui exclue l'hypothèse d'un croquis d'après nature. Il porte, de la main de Pétrarque, la date d'acquisition : *Emptus Mantue, 1350. Iul. 6°.* Or, les livres acquis par lui en ce voyage d'Italie furent laissés en dépôt à Vérone, chez un ami, au moment où il rentra en France pour la dernière fois, avec l'intention d'en revenir bientôt se fixer définitivement dans l'Italie du Nord. Que notre Pline fût du nombre des volumes déposés à Vérone, c'est ce que dit en propres termes la lettre écrite d'Avignon à Francesco Nelli, le 8 janvier 1352, pendant le dernier séjour de Pétrarque en Provence; il se plaint de ne pas avoir son Pline avec lui et d'être obligé de recourir à celui de la librairie pontificale : *In versiculis autem ad te scriptis, quos tam ardenter efflagitas, scito Plinii Secundi opus esse, quem Italia excedens in patria sua, Veronae scilicet, ingenti virorum illustrium comitatum acie* (c'est-à-dire avec d'autres ouvrages des anciens), *dimisi. Hic mihi Plinius nusquam est nec alteri, quod equidem ego noverim, nisi Romano pontifici...* [1]

Le volume n'étant pas venu en France, le petit dessin qu'il renferme n'a pu être exécuté que de souvenir; et ce souvenir, à qui l'attribuer, sinon à Pétrarque lui-même? Cette image de Vaucluse n'est donc pas intéressante seulement par sa date, comme la plus ancienne sans doute que le site célèbre ait inspirée; elle nous apprend encore par quels traits essentiels se représentait à l'esprit du poète un paysage cher entre tous à son souvenir.

PIERRE DE NOLHAC.

1. *Familiares,* XII, 5 (éd. Fracassetti).

L'ART GOTHIQUE

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

VI.

L'APOGÉE ET LA TRANSFORMATION.



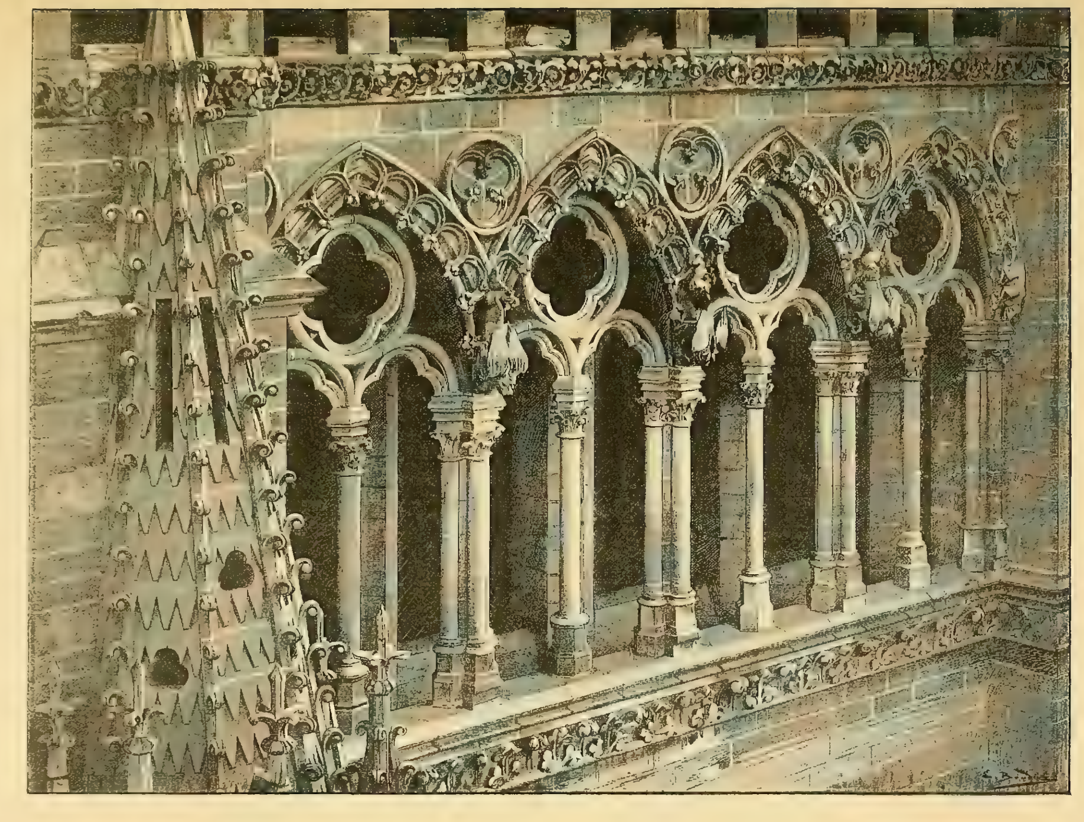
En vérité, la puissance féodale, ébranlée et entamée par le mouvement des Croisades, sapée par la monarchie au moyen des affranchissements communaux, ne soutient plus que ses apparences. Elle bâtit de grands châteaux hautains, où l'architecture gothique apporte sa vigueur, mais tous destinés à tomber, quoi qu'on fasse, entre les mains du roi. A l'heure du danger, les villes tiennent de plus en plus à honneur d'envoyer au souverain leurs milices municipales, marchant sous leurs propres enseignes. Malgré les efforts des chevaliers, il est avéré que la bataille de Bouvines eût été perdue sans le concours des Bourgeoisies. L'histoire nous a même gardé le nom du chef des Champenois, en cette héroïque journée : Pierre de Reims, qui assura la victoire. Jusqu'à la guerre de Cent ans, les hauts barons rivaliseront, à défendre leur prestige, de train guerrier et de morgue farouche : ils n'en sont pas moins condamnés. Quand la lutte avec les Anglais aura vidé leurs trésors,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 89 et 310.

ils n'auront plus, pour se relever, la ressource des temps anciens, l'autorité absolue devant laquelle chacun se courbe. Dans la société nouvelle, fondée par les bourgeois sur la liberté et le travail, leur avenir est de se former en noblesse de cour, n'attendant rien que du monarque, n'agissant que par lui et pour lui. Pour avoir écarté d'eux, à la bataille d'Azincourt, les compagnies communales, ils feront peser sur la France une horrible défaite, et nul ne l'oubliera.

On comprend que le baronnage ne se mêle point au branle de l'érection des cathédrales. Si ce n'est pas contre lui qu'elles s'élèvent, elles marquent, au moins, que son règne finit. Les cathédrales sont l'œuvre de l'épiscopat, qui en décide et en facilite la construction, et du peuple, qui les édifie et les fait siennes. L'élan populaire est d'autant plus vif, après l'an 1200, que les évêques (je crois devoir le répéter) sont, politiquement, amoindris. Plus le peuple sent s'affermir ses franchises, plus il a de zèle à rehausser la cité. L'auteur de l'*Art gothique* constate, à propos de la cathédrale de Laon, que les travaux, longtemps conduits avec mollesse, s'activent résolument en 1191, date de la confirmation des privilèges de la Commune. Il note aussi, à l'occasion du jubé de Chartres, que « les évêques et les chapitres, *dépossédés d'une partie de leur juridiction*, éprouvent, au commencement du XIIIe siècle, le besoin de se clore dans les sanctuaires ». Tout concorde, de la sorte, avec ce que nous avons avancé. On multiplierait sans peine et l'on généraliserait les preuves de cette proposition historique : l'érection des grandes cathédrales atteste la dissolution de la féodalité sous sa double forme militaire et religieuse. Et j'ajoute, pour supplément, que l'élan redouble, précisément, sous les deux rois du moyen âge qui ont le plus développé la vie civile : Philippe-Auguste et Louis IX.

Veut-on savoir, cela posé, comment on se procure les énormes sommes nécessaires? Les prélats, d'abord, ont donné abondamment; Maurice de Sully, entre autres, a pu subvenir, avec ses seuls revenus, aux frais du chœur de Notre-Dame. A Chartres, lieu de pèlerinage séculaire où la monarchie a des traditions, et, semblablement à Paris et à Reims, la générosité royale n'a pas fait défaut. Mais c'est, par-dessus tout, sur les fidèles qu'on a compté de toutes parts. Pas un évêque qui n'ait pu dire le mot d'Alberic de Humbert, au moment de creuser les fondations de l'église de Reims, en 1112, et n'osant presque pas envisager l'immensité de l'entreprise : « Allez toujours. Dieu et les hommes nous aideront. » Des quêteurs, portant quelquefois les reliques les plus vénérées du pays, parcourent les



GALERIE HAUTE DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS (PREMIÈRE MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE).

diocèses et recueillent de l'argent. Les pénitences canoniques, telles que l'abstinence du beurre en temps de carême, sont levées, moyennant une aumône, au profit de la basilique. Une des tours de la cathédrale de Rouen tirera, plus tard, de cette origine son nom de « tour de beurre ». Diverses indulgences sont promises encore à ceux qui viendront en pèlerinage aux grandes églises en construction et y laisseront des présents. Les dons en matériaux et en journées de travail sont reçus non moins que les dons pécuniaires. Les gens des villes ouvrent leurs bourses; les gens des campagnes offrent leurs bras et leurs animaux pour les transports. Depuis les grands jours où Suger appelait et voyait venir à lui toutes les bonnes volontés, afin de coopérer à son abbatiale, on n'avait jamais rien vu de pareil. Un archevêque de Rouen, Hugues d'Amiens, cité par M. Gonse, nous a légué un saisissant tableau de cette mystique effervescence.

« C'est à Chartres, nous dit-il, que les hommes, par esprit d'humilité, ont commencé à traîner des charrettes et des chariots pour aider à la construction de la cathédrale. C'est là aussi que Dieu a, surtout, fait éclater des miracles pour récompenser le dévouement de ses serviteurs. Le bruit s'en est répandu au loin et a mis la Normandie en émoi. Les fidèles de notre province sont allés, d'abord, à Chartres, porter le tribut de leurs vœux à la Mère de Dieu; puis, *ils se sont habitués à prendre leurs propres cathédrales pour but de ces pieux pèlerinages*. Ils forment ainsi de saintes confréries, dans lesquelles personne n'est admis sans confesser ses fautes, sans recevoir une pénitence et sans se réconcilier avec ses ennemis. *Les confrères se donnent un chef, à la voix duquel, tous, soumis et religieux, traînent sur des charrettes les offrandes qu'ils portent aux églises* [1]... » De nombreux documents, résumés dans les monographies des édifices, nous permettent de nous représenter au naturel ces surprenantes et très fréquentes manifestations de la foi. Je cite de nouveau l'*Art gothique* : « Hommes et femmes, riches et pauvres s'attelaient aux chars sur lesquels s'entassaient la pierre, la chaux, le bois, les vivres pour les ouvriers. Les populations accouraient; chaque paroisse se mettait en route avec ses vieillards et ses enfants; on emmenait même les malades dans l'espoir de leur faire miraculeusement recouvrer la santé. Les bannières ouvraient la marche ; des trompettes donnaient le signal des manœuvres. Les fardeaux étaient énormes ;

1. Lettre de Hugues, archevêque de Rouen, à Thierry, évêque d'Amiens, écrite en 1145. — *Annales bénédictines*, de Mabillon, t. VI.

parfois, il fallait les efforts d'un millier de pèlerins pour imprimer le mouvement à un seul char. Le convoi s'avançait au milieu d'un profond silence. Dans les haltes, on n'entendait que les confessions, les prières et le chant des pénitents... Arrivés au terme du voyage, les pèlerins rangeaient les chariots autour de l'église et formaient une sorte de camp qu'ils illuminaient, et où ils passaient la nuit en prières [1] ... »

Je ne crains pas d'insister sur ces détails. Un aussi extraordinaire phénomène que le surgissement presque simultané de vingt basiliques gigantesques dans une période de cent ans, répond à un état d'âme non moins extraordinaire. Nous avons indiqué des causes morales, sociales, politiques. Je ne me charge point d'expliquer cette intensité fiévreuse d'un sentiment religieux, tout ensemble ascétique et merveilleusement actif. Seulement les faits sont devant nous. Il est également impossible de les éluder et de descendre au fond du cœur de ces générations admirables. Le XIV[e] siècle ne connaîtra rien de ces ardeurs. Les cierges des pèlerinages s'éteindront ; les enfants ne feront guère que continuer les monuments entrepris par les pères, mais par convenance et sans conviction, en rabattant même, sur bien des points, de leurs ambitieuses visées. On aura trop souffert des dissensions intérieures et de la domination étrangère. On bornera ses désirs ; on subira des lassitudes. Peu à peu, les énergies faibliront. Et les évêques eux-mêmes, refroidis, tournés aux jouissances et aux intrigues, aspireront, comme les hauts barons humiliés, à devenir des courtisans...

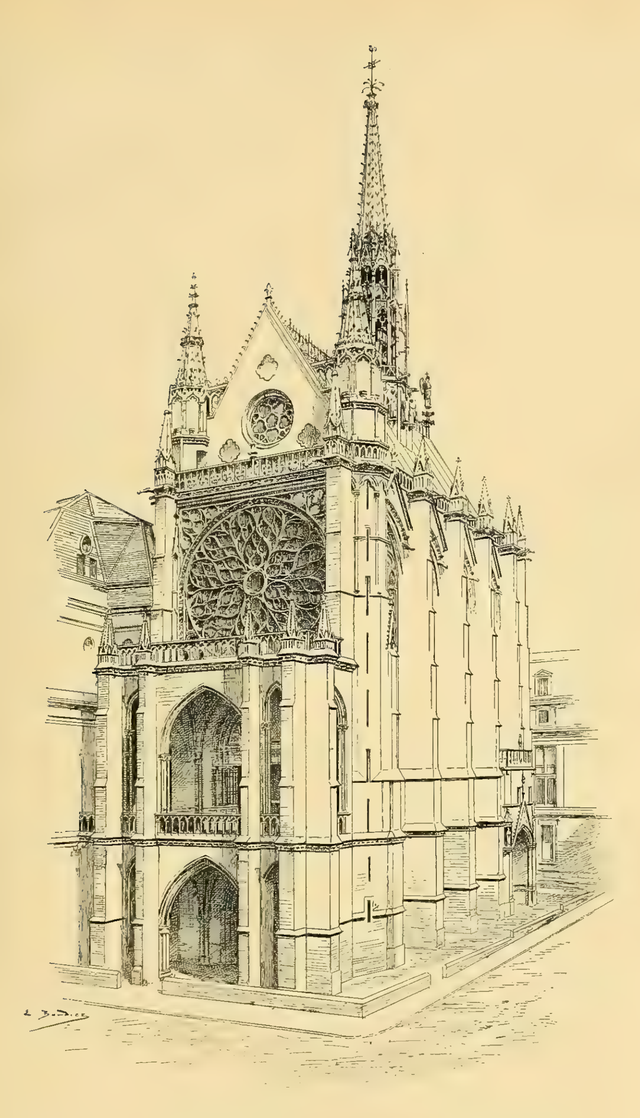
Je ne saurais m'étendre ici sur les chefs-d'œuvre multiples, touffus, regorgeant d'idées, de formes, d'expressions, de symboles, d'habiletés techniques, créés ou repris durant la maîtresse époque de l'ogive. M. Gonse, qui a écrit, proprement, le livre des origines et des conséquences du principe ogival, emploie de longues pages à les définir brièvement. Il faut lire ces monographies succinctes et lucides, où tout s'indique d'un trait, même la filiation des détails. Je crois impossible de montrer plus nettement les choses en leur essence spéciale et dans leurs rapports entre elles. Les plus instruits y trouveront à apprendre et les amateurs de bonne volonté y saisiront la vraie portée de notre art national, si méconnu qu'un Lamartine n'a pas craint de dire : « *Le gothique est beau, mais il manque d'ordre et*

1. Lettre de Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dives, aux religieux de l'abbaye anglaise de Tuttebery. — *Annales bénédictines*, t. VI

de lumière — les deux conditions vitales des grandes créations ». Pour moi, j'ai essayé de caractériser l'esprit et les ouvrages des périodes de recherches. Parvenu au temps radieux des conclusions monumentales, je dois m'en tenir, en ce qui suit, aux plus sommaires aperçus.

Ce qui m'importe exclusivement, c'est de faire saillir les influences et de préciser les mouvements. D'une façon générale, j'observe que les cathédrales du XIII[e] siècle, à son début, se ressentent encore de la timidité des constructeurs à mettre le corps monumental en harmonie avec la légèreté des voûtes. Qu'ils conservent les vastes tribunes autour du vaisseau, comme à Paris et à Laon; qu'ils y renoncent, comme à Chartres; les reportent sous la clerestory, comme à Bourges, à titre de décoration; les rejettent au second bas côté, comme au Mans, à titre de galeries d'éclairage, ou, comme à Rouen, les remplacent par des baies sans meneaux: les parties basses de leurs édifices n'ont point l'essor des parties hautes. A Bourges même, et au Mans, où le premier collatéral se surélève, l'élancement général ne part pas franchement de la base, ainsi qu'on voudrait. Une seule basilique se prévaut, avant 1250, d'une structure absolument unifiée dans la hardiesse verticale : c'est la cathédrale d'Amiens, conçue par l'architecte Robert de Luzarches. L'art ogival a senti et prouvé là sa force d'envolement et atteint son apogée.

En second lieu, les façades commencent à revêtir un aspect d'enchantement. Paris, Reims, Amiens, Laon, se glorifient à juste raison de leurs féeriques frontispices, qui suffiront à faire comprendre le goût de l'époque. Le concept de la façade de Saint-Denis a servi de point de départ à tous les constructeurs. On a, pour éléments premiers, deux tours carrées formant cadre et d'où s'élanceront des beffrois à jour; une grande rose centrale, flanquée de baies géminées ou simples; des étages d'arcatures, peuplées ou non de statues; des escaladements de contreforts et de pinacles, accusant la structure, accentuant les lignes ascendantes; puis, des ressauts, des cordons de feuillages, des gargouilles, des crochets, soulignant les divisions transversales. Selon les proportions, le nombre et l'ordre donnés à ces divisions, la physionomie de l'ensemble change étrangement. La loi d'art est de ne jamais masquer les grands plans de la construction et de faire transparaître au dehors les distributions intérieures. Il reste entendu que la décoration doit ressortir des données naturelles de l'édifice, loin d'être, en aucun cas, un voile jeté sur son réel appareil. A Paris, au-dessus des trois portails en voussures, dans toute la largeur de Notre-Dame, une galerie s'allonge comme une



LA SAINTE-CHAPELLE DE SAINT LOUIS A PARIS (MILIEU DU XIIIe SIÈCLE).

frise, habitée, entre ses colonnes minces, de figures des rois de Juda et supportant une terrasse découverte, aux deux côtés de laquelle les tours se creusent de baies jumelles, tandis que la rose se découpe, au milieu, sous son archivolte à plein cintre. Un idéal jaillissement de colonnettes et d'arcs entrelacés en claire-voie, brodant le massif des tours, faisant dentelle à l'entre-deux, monte, ensuite, à l'étage des beffrois, qui émergent splendidement de cette collerette, entaillés de leur double baie festonnée, haute de vingt-cinq mètres, d'un jet sans rival. Ajoutez les étais rigides des contreforts qui vont s'amortissant et se dentelant vers le faîte; quelques trèfles illustrant les parties nues du mur, à la hauteur de la rose; de grandes images de la Vierge, de deux anges extasiés, d'Adam et Ève sur la terrasse découverte; enfin, aux saillies de la balustrade supérieure, les animaux fantastiques si curieusement restitués par Viollet-le-Duc. Le spectacle est unique de richesse et de clarté, de fantaisie et de noblesse. A Reims, le tableau se compose autrement. Il n'y a que trois divisions en hauteur, mais d'un élancement indicible. Les portails poussent en avant leurs vivantes sculptures et se couronnent de gâbles fouillés, ciselés en façon de joailleries. La rose centrale s'arrondit sous l'archivolte en tiers-point, entre les deux tours percées de fenêtres géminées, accostées de contreforts traités en édicules, abritant des statues, et en clochetons effilés, ornés de crochets à leurs angles. Tout en haut, un peu en retraite, une galerie développe son arcature étirée et suspend des gâbles aériens au-dessus des rois de Juda, debout sur leurs piédestaux. Pour beffrois, rien que des montants de pierre infléchis en longues baies jumelées, gâblées en pointe, laissant passer le jour. Pas une surface qui ne soit évidée, sculptée ou enrichie de saillies ornementales. C'est, au premier regard, une véritable griserie, une fête d'exubérance dont on ne se fatigue pas, malgré certaines défectuosités d'exécution que l'on s'expliquera plus loin. A Amiens, l'ordonnance tient de Paris et de Reims, avec moins d'éclat que Reims et moins de pondération que Paris, mais beaucoup de sérieux et d'équilibre. La composition des portails, profondément enchâssés, s'empreint du caractère le plus solennel. Une galerie ouverte et une galerie de statues en arcature font appui à la grande rose, reportée très haut par l'insigne hauteur des voûtes et dominée, d'une tour à l'autre, d'une sorte de tribune et d'une manière de claire-voie. Il est bien fâcheux que la hâte du travail et la pauvreté du style se trahissent aux parties hautes, exécutées après coup. Le cas de ces frontispices, tardivement repris

et pleins de négligences, n'est pas, d'ailleurs, isolé. Je le vois se reproduire identiquement à la cathédrale de Bourges, sous tant de rapports accomplie. A Laon, façade d'une relative simplicité, inspireé du thème parisien, la profondeur de toutes les baies, l'enfoncement de la rose sous le cintre de l'archivolte, l'inégalité de la galerie supérieure, plus haute sur la nef, plus basse contre les tours, les pinacles à deux étages absolument à jour, cantonnant des tours évidées elles-mêmes d'une longue baie en coup de hache sur chaque côté, prêtent à l'aspect quelque chose d'éminemment original, mais d'un peu redondant et artificiel. On voit assez par ces exemples combien le XIIIe siècle a apporté de variété dans ses grandes entrées de basiliques. Le moindre regard jeté, à présent, sur l'ensemble de quelques églises permettra de se rendre compte qu'il n'a pas été moins inventif dans les autres domaines de l'art.

Nous avons laissé Notre-Dame de Paris à la mort de son fondateur Maurice de Sully. Eudes qui lui succède, bâtit la nef de 1197 à 1208. La façade dont je viens de parler s'exécute de 1208 à 1223, sous les pontificats de Pierre de Nemours et de Guillaume de Seignelay. En 1257, Jean de Chelles attachera son grand nom d'architecte à la construction du transsept et de ses façades célèbres, comme découpées dans un seul bloc à l'emporte-pièce. Les voûtes de la nef, qui sont du commencement du siècle, sont encore sexpartites, mais la poussée n'est point neutralisée comme à Noyon, par renforcement ou doublement de piles. Les colonnes du collatéral suffisent à contrebuter les piliers normaux par leur alternance de monostyles simples et de monostyles cantonnés de douze colonnettes taillées en délit et parfaitement rigides. C'est un progrès évident. Il sied de mentionner ici que les dispositions sexpartites vont être tout à fait abandonnées. Nous ne les retrouvons déjà plus, vers 1212, dans la nouvelle cathédrale de Soissons, où pourtant les voûtes du déambulatoire accusent l'influence du chœur de Maurice de Sully par leurs nervures chevauchantes. Mais ce chevauchement lui-même, encore que pratique, n'est pas sans inquiéter les constructeurs. L'architecte de Bourges s'y est dérobé vers 1200, en traçant sur plan courbe les nervures de sa crypte. Je dois reconnaître que le système des membrures indépendantes a eu raison de l'expédient.

Chaque église porte la trace des courants généraux et des courants régionaux qui se compénètrent. Nous voyons le rond-point parisien, avec double déambulatoire au pourtour, s'établir à Chartres, à Bourges, au Mans, à Reims, à Amiens, à Beauvais;

mais tout architecte s'assimile librement ce qu'il a pu observer et l'applique à sa guise. Le style d'un grand édifice admiré se répercute de même en de petits édifices ruraux. On ne s'étonne pas à reconnaître, au début du XIII[e] siècle, des reflets de Notre-Dame à Beaumont-sur-Oise, à Montreuil-sous-Bois, à Gonesse, à Taverny. C'est la loi de nature qui fait, autour d'un bel arbre, pousser de beaux rejetons. Parfois aussi, comme nous l'avons remarqué à Saint-Denis, le maître de l'œuvre s'est inspiré de quelque humble bâtisse. Il en va de la sorte à Laon, pour l'abside carrée, dessinée d'après les absides rurales de la contrée, d'où la mode en a passé en Angleterre. Un charme particulier vient à l'architecture gothique des éléments de détail recueillis de tous côtés par les artistes et savamment unifiés dans leurs conceptions. La basilique laonnaise ne trahit-elle pas, en sa tour-lanterne, ses absidioles à deux étages aux croisillons de son transsept et le style de son ornementation, un constructeur ayant étudié en Normandie, à Soissons et à Paris, et qui pourrait bien être, après tout, l'auteur de Saint-Yved de Braisne? Bourges prolonge ses cinq nefs jusque dans son sanctuaire, suspend ses maîtresses voûtes à 37 mètres du sol, rompt en visière à la tradition des hautes tribunes et s'ornemente au goût du Parisis. Le Mans emprunte aux Parisiens leurs monostyles, aux Picards leurs absidioles polygonales, aux Normands leurs tailloirs arrondis et leurs tiers-points aigus à l'extrême. Par degrés, les provinces lointaines, toujours attentives aux enseignements du Domaine royal, mettent en circulation des caractères originaux. Ainsi, la Normandie nous présente à Bayeux, à Coutances, des chapelles absidales communiquant entre elles, des lanternes centrales traitées comme des dômes à nervures, des galeries à claire-voie d'une audace magique, des ogives étirées, des bases et des chapiteaux un peu lourds. La Champagne, qui doit à un maître de l'Ile-de-France sa cathédrale de Troyes, arrive, à Notre-Dame et à Saint-Nicaise de Reims, à des jeux perspectifs, à des dissimulations de masses, à des multiplications de saillies décoratives, à de capricieux évidements de parois qui donnent aux constructions une vie surabondante. Elle dépassera son but à Saint-Urbain de Troyes, église de pierre où rien ne paraît que filigrane et bijouterie. En Bourgogne, on est moins porté aux subtilités de l'amenuisement; on tient aux épaisseurs ; on aime les élégances robustes. Une des innovations typiques des Bourguignons, c'est le report des chéneaux des combles sur des plates-bandes saillantes et l'aménagement d'un couloir de passage entre le mur et les formerets détachés. Ils

ÉGLISE DE SAINT-NAZAIRE, A CARCASSONNE COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE).

excellent à soutenir leurs points d'appui de fines colonnettes taillées en délit, à recevoir, sur des consoles bien posées, les retombées des branches d'ogives, à souligner la structure par des ornements sculptés placés au point le plus favorable et sans hasard. Leurs chefs-d'œuvre se nomment la cathédrale d'Auxerre, l'église de Semur-en-Auxois, à la voûte étrange, étroite et jaillissante, comparée par M. Gonse à une colonne d'eau comprimée, le chœur de Vézelay, Notre-Dame de Dijon, où se combinent le monostyle et l'oculus parisien, la lanterne normande, les voûtes sexpartites du XIIe siècle et le fenestrage primitif sans meneaux. Toutes les écoles se coudoient et toutes, quoi qu'elles en aient, avouent ce qu'elles doivent au pays royal. Une seule laisse échapper son aveu de mauvaise grâce : l'école angevine, qui a exprimé à Saint-Pierre de Poitiers sa virtualité entière, dès l'an 1204, et qui n'est, au fond, qu'élégamment artificieuse sans vraie fécondité.

J'ai réservé, afin de les qualifier à part, nos plus suggestives cathédrales, — sauf Notre-Dame de Paris —, à savoir : Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Reims et Notre-Dame d'Amiens. Chartres prend date après le chœur de Maurice de Sully, en 1194. Cette année-là, un incendie ruina la vénérée basilique romane, à l'exception des tours, de la façade et de la crypte, sur laquelle reposait l'édifice entier. L'évêque Regnault de Mouçon n'eut qu'à dire un mot; tout le peuple accourut et les travaux commencèrent, suivant un plan nouveau, très vaste. Soixante-six ans plus tard, Louis IX présidait en personne à l'inauguration du monument. Les chapelles Saint-Piat et de Vendôme sont des excroissances infligées à l'abside et au collatéral sud, au XIVe et au XVe siècle. En 1504, il advint que l'un des derniers des maîtres gothiques, Jean Texier, décora le Clocher Neuf d'une flèche qui se fait pardonner, à force de grâce fleurie et svelte, de rompre l'unité de la façade et de dominer d'environ dix mètres son rude voisin, le Clocher Vieux. L'aspect d'ensemble de l'édifice est d'une gravité émouvante. On est saisi de la fierté de l'abside, du hardi fenestrage de la nef, occupant toute la largeur des travées, de la beauté singulière des arcs-boutants, étrésillonnés de colonnettes. On ne peut se lasser d'envisager les incomparables sculptures des deux porches latéraux, formant avant-corps, et du portail royal. Que si l'on entre dans l'église, après en avoir fait le tour, on a, d'abord, un mécompte : les trois grandes portes de la façade s'ouvrent majestueusement sur la nef centrale pendant que les collatéraux sont privés d'issue. Le tort en est au dispositif conservé de la façade primitive, en désaccord

avec le nouveau plan. La grande nef, large de 16 mètres, haute de 36 passés, constitue un des plus grandioses vaisseaux qui se puissent voir. Afin de compenser dans une certaine mesure le manque de dégagement du côté du frontispice, fâcheuse condition en un lieu de pèlerinage, l'architecte a doublé son transsept de deux collatéraux transversaux, capables de dégorger la foule vers les porches. Le sanctuaire est immense et d'un haut caractère, mais, chose incroyable, il y a, dans ses voûtes, on ne sait quelle indécision en retard sur l'époque. Notre-Dame de Chartres, en somme, est un poème sublime et une construction d'une puissante austérité.

Un grand pas se fait, à Reims, dans le chemin de l'allégement. Le feu a pris, en 1211, à la vieille cathédrale. L'archevêque Albéric de Humbert fait aussitôt dresser un projet de reconstruction et, dès l'année suivante, convoque les ouvriers. On a tant écrit touchant le mystérieux auteur du projet, que j'ouvre ici une parenthèse. Nous ne sommes pas tout à fait aussi heureux à l'endroit de la grande basilique que de l'église Saint-Nicaise, déplorablement renversée en 1807, mais dont l'architecte, maître Hugues Libergier, nous est connu par l'inscription de sa pierre tombale. Cependant, les noms des quatre premiers maîtres de l'œuvre de Notre-Dame la Rémoise nous ont été transmis : Bernard de Soissons, Gauthier de Reims, Jean d'Orbais et Jean Loup. Auquel de ces artistes attribuer le plan initial? Bien que nulle donnée chronologique ne nous permette de résoudre la question avec certitude, il ne me semble pas interdit de risquer une conjecture, basée sur une tradition respectable et sur un licite rapprochement. Jean d'Orbais passe pour avoir construit une partie de l'abbatiale d'Orbais, sa ville natale. Or, M. Gonse fait remarquer, dans une note, que l'abside de cette église (la seule partie élevée au XIIIe siècle) est, précisément, du style de l'abside de Reims. Comme nous savons, d'un autre côté, de façon positive, que l'érection de la basilique a commencé par le sanctuaire, inauguré en 1215, il devient vraisemblable que Jean d'Orbais a dessiné le premier plan. Mais je ne hasarde cette hypothèse qu'à titre de curiosité, comme une application épisodique de la méthode analytique et comparative. Nous ne saurions avoir, sur ce point, que de vagues lueurs.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre se poursuit soigneusement et sans hâte. Après 1263, Robert de Coucy, successeur de Libergier à Saint-Nicaise, aurait été appelé à composer, pour Notre-Dame, un frontispice monumental. Un fait indiscutable, c'est que la composition de la façade, plus haut décrite et réalisée cent années plus tard avec

des éléments préparés de longue main, appartient à cette époque et qu'elle porte l'empreinte d'un merveilleux génie. Pendant qu'on l'exécute, on s'aperçoit que la nef sera courte pour les cérémonies des sacres. Donc, on se décide à bâtir trois travées nouvelles, partant à déplacer la façade. C'est sous le règne de Charles V que fut commencé ce grand travail; il ne reçut son achèvement que sous Charles VII, au milieu des troubles et des angoisses de la guerre. Aussi n'est-il pas conduit fort scrupuleusement, surtout dans les parties hautes. Il faut toute la magnificence de l'invention et le resplendissement de la sculpture pour que l'effet n'en soit pas altéré.

Le trait distinctif de l'intérieur de Reims me paraît être la plénitude du calme, l'ampleur du repos dans la force. L'élancement réel des voûtes y cède à l'harmonie de la profondeur, rythmée avec une consciente et tranquille énergie. Nous n'éprouvons pas le besoin de nous souvenir que les nervures de la grande nef se croisent à trente-huit mètres du sol : elles enjambent normalement l'espace, elles descendent franchement sur leurs solides points d'appui qui ne s'étirent pas vers elles. La sensation du vaste, de l'infiniment prolongé s'empare de nous tout d'abord. Si large, là-bas, s'évase l'abside que le transsept en est submergé : la nef y court comme un fleuve à son estuaire. Il semble que l'architecte ait eu pour programme de nous conduire impérieusement, mais sans violence, le front haut, le regard droit, vers cet élargissement du Saint des Saints. Notre vue plonge, au loin, entre deux rangées de piliers robustes, cantonnés de quatre colonnes, enguirlandés, à leur sommet, de feuillages touffus, épousant leurs formes un peu lourdes. De cette implacable suite de chapiteaux, s'ajustant sans fin à ces piles d'une carrure énorme dans la perspective, naît pour nous une impression d'horizontalité dominatrice. Pour confirmer encore le parti pris horizontal, de fortes moulures continues, particulières au style champenois, se profilent au-dessus des archivoltes du collatéral et au-dessous de la clerestory. Rien ne vous inquiète et vous arrête : tout vous pousse en avant jusqu'au déambulatoire. Techniquement, on peut reprocher aux piliers trop d'épaisseur, au triforium un caractère écrasé, mais un charme de paix vous pénètre sous ces voûtes déjà toutes légères, en cet obstiné prolongement du vaisseau.

Il n'en est pas ainsi à l'extérieur. La tranquillité y fait place à une sorte d'exaltation passionnée. Toutes les formes s'amincissent et s'envolent. Une balustrade ajourée, avivée d'aiguilles de pierre, posée à la base du comble, met un diadème d'éternelle fête au front

du monument. Les contreforts s'ouvrent en niches à colonnettes pour recevoir des anges aux ailes déployées et s'achèvent en clochetons; les pinacles, les épis sculptés fourmillent en floraison miraculeuse. Que devait donc être cette cathédrale avant l'incendie de 1481, alors qu'elle pavoisait l'azur de la flèche de son abside et des cinq flèches



CHAPELLE DU CHATEAU D'AMBOISE (XVe SIÈCLE).

de son transsept? Telle est, encore aujourd'hui, la féerie du tableau que l'admiration déborde. Oui, le maître inconnu qui a créé ces merveilles était un magicien sans pareil. Et, toutefois, la réflexion s'émeut de cette conception de palais de fées, devinée tout d'un coup dans son architecture. L'esprit celtique, porté à l'extraordinaire et au foisonnant, commence à bouillonner en nous sous l'enveloppe franque. Voilà que nous rêvons des églises semblables au château de

Narbonne, décrit au début de la chanson d'*Aimeri* : « Vingt tours sont là, en pierre de liais toute claire, avec d'admirables créneaux et, jusqu'à la hauteur de ces créneaux, un grand arc est jeté. Au faite du palais principal on a placé une escarboucle qui étincelle et flambe comme le soleil du matin et qu'on peut voir, dans la nuit, au moins de quatre lieues... Et l'on emploirait tout un jour d'été à redire ces magnificences... » En ce moment, tout est beau, tout est bon; mais laissons fuir le temps. Nous arriverons à nous obséder de l'idée d'une architecture tellement débarrassée des entraves de la pesanteur, à ce point animée et volante que rien n'y sera plus que parade. L'exubérance décorative aura supplanté le sens du logique et la sincère expression des choses, du même coup que la difficulté vaincue, réduite en formules scientifiques, se sera mise au rang de l'inspiration. Et, dans ce mouvement qui emportera le gothique aux complications et aux bizarreries de la décadence, une grande part de responsabilité incombera à l'école champenoise.

En attendant, le plus parfait chef-d'œuvre de l'art ogival sort de terre à Amiens. Comme à Chartres et comme à Reims, la vieille église épiscopale s'est écroulée dans un tourbillon de flammes. L'évêque Evrard du Fouilloy a fait appel, pour la relever, à Robert de Luzarches, l'un des plus grands architectes qui furent jamais. En 1220, les études préparatoires sont terminées; on assied les fondements, puis on attaque la nef. Subitement, le maître meurt. Ses élèves, Thomas et Renaud de Cormont, assument la terrible tâche de continuer son œuvre et ils la continuent, en effet, l'un après l'autre, selon la pureté de ses principes. Vers 1240, le sanctuaire s'exécute, la façade s'élève à mi-hauteur. Plus de vingt ans s'écouleront encore avant que les chantiers se vident. Malheureusement, dans l'intervalle, les ardeurs sont tombées : on laisse en suspens le frontispice, dont le XVe siècle prendra à sa charge le médiocre achèvement. Mais qu'importe! L'église est debout et d'une beauté inaltérable. On peut retrouver dans son abside quelque influence de Chartres, dans sa nef quelque influence du Mans, dans ses détails (par exemple, le cantonnement de ses piliers), quelque influence de Reims : elle est, pour la physionomie, d'un caractère unique. Les formes, de la base au faîte, s'y fondent dans l'harmonie de l'élancement, dans l'unité d'un essor naturel qui enlève à la fois, et d'une force égale, toutes les parties de la construction. Ici ce n'est pas vers la profondeur que les yeux s'égarent : c'est vers la hauteur que montent les regards comme les pensées. Des collatéraux gigantesques, nous gagnons la nef, large de

15 mètres, haute de 43, dont les piles de 120 pieds bondissent d'un élan vers la voûte. Les masses inutiles sont supprimées ; les chapiteaux s'allègent ; les moulures transversales, profilées, comme à Reims, jusque sur les colonnes, ne prévalent pas contre l'impétuosité des lignes verticales et même, au-dessous du triforium, elles se transforment en une guirlande de feuillage si légère et si souple qu'elle ne semble point adhérer au mur. Sous la pente roide des combles des bas côtés, le haut triforium déroule ses sveltes arcades. Plus nous avançons vers l'abside, plus se resserrent les faisceaux des lignes montantes, dans une perspective où tout jaillit en solides fusées. A la croisée du transsept, sur les quatre piliers qui supportaient jadis le clocher central, la voûte bombe majestueusement en ramifiant ses nervures. Le fond de l'abside n'admet, entre ses branches convergentes, que la transparence des vitraux. Tout est hardi et précis, rien n'est grêle, déformé, ni même vertigineux dans cette prodigieuse symphonie de profils dégagés, de saillies nerveuses, inflexiblement ascendantes. Jamais structure ne fut plus nette et plus accusée partout. Les culées puissantes des contreforts, la mathématique justesse d'application des arcs-boutants, l'exacte balance de tous les éléments constitutifs, le choix raffiné des matériaux expliquent la neutralisation des poussées et l'homogénéité matérielle de l'œuvre. Quel génie français, sobre et clair, s'est dépensé à bâtir et à décorer cette église ! Aucune nation, sans contredit, n'en possède une de pareille sublimité. La sculpture y est aussi belle qu'à Reims, mais moins débordante. Au demeurant, la richesse et le goût de l'ornementation sont le moindre mérite de la cathédrale d'Amiens et M. Gonse, qui en fait supérieurement ressortir la perfection totale, a bien raison de s'écrier : « Au point de vue de l'évolution suprême et décisive du système d'équilibre, elle est l'œuvre type, — l'œuvre exemplaire. »

Or, de même qu'il sort d'un tronc vigoureux de beaux rameaux en foule, vingt monuments dignes de mémoire se réclament de la merveille de Robert de Luzarches et des Cormont. L'auteur de l'*Art gothique* en voit, judicieusement, sortir les chœurs de Meaux, de Troyes, de Tours, de Beauvais, la nouvelle nef de Saint-Denis, les cathédrales de Clermont, de Limoges, de Narbonne et de Cologne, les collégiales de Saint-Quentin et de Saint-Ouen de Rouen... Que sais-je ? Je n'insisterai que sur un seul de ces édifices parce que son histoire implique une leçon : je parle du chœur de Beauvais.

Il est dans la destinée de cette ville qu'on y pousse toujours les déductions à l'extrême, avec une imprudence sans nom. Au commen-

cement du XII[e] siècle, le constructeur de l'église Saint-Étienne y négligeait d'étayer suffisamment sa nef centrale et la voûte ne tardait pas à s'en effondrer. Même aventure accable, sous Philippe le Hardi, le maître de l'œuvre de la cathédrale. Ce grand téméraire, d'autant de science que de déraison, ose appareiller une voûte, sur des piles minces, espacées follement, à quarante-sept mètres de hauteur. En 1270, sa conception est réalisée. En 1282, son œuvre est par terre. M. Gonse tombe d'accord avec Viollet-le-Duc que les calculs de construction étaient d'un habile homme, mais que l'emploi de mauvais matériaux a trahi son effort. Il ne s'en est pas moins grisé du principe ogival au point de perdre la tête. Sa fameuse voûte, réédifiée et mieux appuyée sur un doublement de piles, tient encore, mais il est bon de rappeler son exemple en toute occasion. Le plus curieux, c'est que, trois siècles après, à la croisée du transsept de cette même basilique, un autre architecte, appelé Jean Vast, non moins inconséquent, fera monter un beffroi à 153 mètres. Un jour de printemps de l'an de malheur 1573, la tour s'affaisse avec fracas. Beauvais, qui fut témoin des premières manifestations de l'art nouveau, nous montre ainsi, toujours, l'abus à côté du progrès.

En conclusion, le siècle de saint Louis s'éteint dans l'orgueil des surélévations et dans l'ivresse des combinaisons translucides et décoratives. Sa jeunesse nous avait donné ces deux sœurs solennelles : les nefs de Paris et de Chartres. Sa maturité nous a valu le prestige de Reims et le prodige d'Amiens, sans compter cette châsse de pierre quasi ciselée de main d'orfèvre qu'on nomme la Sainte-Chapelle de Saint Louis. A son déclin, le goût de la minutie s'unit, en lui, au goût de l'audace : il fait marcher l'art de bâtir dans les voies de la ferronnerie, de la joaillerie, de la sculpture sur ivoire et sur bois. Des germes de décadence sont visibles en son apogée. Mais qu'on ne s'y trompe pas : l'architecture ecclésiastique est seule en cause. Nous touchons à une époque où les besoins du culte ont reçu toute satisfaction; les formes et les divisions des églises, rigoureusement fixées, ne permettent plus aux architectes de poursuivre l'originalité en dehors des subtilités de la technique. En outre, la prédominance du style somptuaire répond à des conditions sociales, graduellement survenues et qui vont se généraliser au profit de l'architecture civile. Mais ici les points de vue changent; de nouveaux horizons s'offrent pleins de choses, de faits et d'idées.

L. DE FOURCAUD.

La fin prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie.



CETTE année, les beaux livres sont rares : les grandes maisons de librairie se recueillent, mais il ne faudrait pas croire qu'elles sommeillent. MM. Hachette ont en préparation de gros ouvrages d'art nouveaux ou faisant suite aux séries que MM. Perrot et Chipiez, Eug. Müntz et d'autres savants archéologues ont entreprises depuis quelques années. Entre temps ils nous offrent un livre charmant de bibliophile qui rappelle sans lui ressembler leur délicieuse édition de *Tolla*. C'est encore une œuvre d'Edmond About qui va gagner à la parure dont on l'a revêtue un surcroît de longévité ; d'autres diraient l'immortalité, mais le destin des livres est trop incertain pour que nous risquions un pronostic aussi ambitieux. Se survivre à soi-même dans ses écrits, c'est déjà beaucoup. About est de ceux qui méritent grandement cette bonne fortune : il a eu de son vivant l'esprit le plus aiguisé, l'observation fine et une langue merveilleuse pour se mettre en communication avec le public : tout cela subsiste, après sa mort, et reste excellent. Le *Trente et Quarante* [1], notamment, n'a pas de rides ; il semble écrit d'hier et l'on jurerait toujours que l'écrivain est de la famille de Voltaire. Le format, la qualité du papier, le choix des caractères, la disposition typographique et l'impression, — la mise en œuvre, en un mot, de cette nouvelle édition, — sont de tous points irréprochables. C'est bien un livre pour les amateurs, livre étudié, raffiné dans ses moindres détails, par des libraires vraiment dignes du titre de bibliophiles qu'on prodigue si légèrement aujourd'hui.

L'illustration suit le texte pas à pas et fait corps avec lui ; on s'est préoccupé d'assurer leur union intime en mariant les colorations de l'image à celles de la typographie. Pour ce faire, il a fallu recourir au procédé créé et si bien employé par Jules Jacquemart dans divers livres de la maison : l'eau-forte typographique. Le mérite de ce procédé est de laisser à l'artiste toute la liberté de sa main ; il n'est pas gêné dans l'expression de sa pensée par l'exiguïté d'un format, grâce à la photogravure qui permet de ramener l'image aux proportions qu'elle doit avoir

1. *Trente et Quarante*, par Edmond About ; 1 vol. in-8 jésus ; dessins de H. Vogel et ornements de A. Giraldon gravés à l'eau-forte typographique. — Prix, broché : 40 francs.

dans le texte. Le dessin peut donc être fouillé à loisir; avec de savantes retouches au burin, on parvient à fixer sur la planche les moindres délicatesses de l'original et à varier à l'infini la nuance de ses colorations. M. Vogel, chargé des tableaux, et



BOIS EMPRUNTÉ AU « TRENTE ET QUARANTE » D'ED. ABOUT, ILLUSTRÉ PAR M. VOGEL.

(Librairie Hachette et Cie.)

M. Giraldon, inventeur des ornements de chapitre, ont rivalisé de zèle et de talent. Edmond About serait fier des collaborateurs qu'on lui a donnés. Il est donc à présumer que le public accueillera avec empressement cette nouvelle édition de *Trente et Quarante.*

L'Habitation humaine[1]. Ce livre est né de la collaboration d'un architecte et d'un historien, l'un étranger à la science de l'autre, mais tous deux animés du

1. *L'Habitation humaine,* par Ch. Garnier et A. Ammann; 1 vol. petit in-4, illustré de 335 gravures et contenant 24 cartes. — Prix, broché : 25 francs.

désir d'entrer en collaboration pour le plus grand bien du public qui aime les lectures substantielles et intéressantes. Qui n'a conservé le souvenir de cette enfilade de constructions minuscules et un peu hétéroclites qui, lors de l'inoubliable exposition de 1889, s'échelonnaient tout le long de la Seine, évoquant le souvenir de je ne sais quelle cité lilliputienne blottie aux pieds de la Tour Eiffel. M. Garnier, le célèbre architecte, l'avait bâtie en quelques jours, avec une hâte fébrile, pour ajouter une curiosité de plus à toutes celles que le Champ-de-Mars allait offrir aux visiteurs accourus des quatre coins du monde. L'idée était heureuse; la réalisation n'en fut pas jugée tout à fait satisfaisante, mais on y vit l'indication précise d'un *livre à faire* qui, comblant les lacunes de l'exhibition et remettant toutes choses au point, désarmerait la critique par le côté original et saisissant des enseignements nouveaux dont cet heureux sujet était rempli. L'histoire de l'*Habitation humaine*, c'est, en abrégé, l'histoire de la civilisation. M. A. Ammann a mis au service de l'œuvre inventée par M. Garnier sa compétence d'historien; on a multiplié les exemples, au moyen d'images prises sur nature toutes les fois que la chose a été possible, et il est résulté de cette fusion des connaissances de chacun des auteurs et de leur bonne volonté en ouvrage très bien fait, très complet, qu'on lira avec fruit et avec plaisir.

L'*Histoire de France* de M. Victor Duruy ne ressemble guère aux histoires que l'on écrivait autrefois. Le célèbre auteur des histoires grecque et romaine peut être considéré comme un des fondateurs de l'école nouvelle et sans doute le plus autorisé. On ne se contente plus aujourd'hui d'aligner des faits et des dates, il faut encore dégager la portée morale et philosophique des événements, montrer les liens qui rattachent le passé au présent, en un mot, introduire dans l'histoire les procédés de la doctrine évolutionniste qui s'impose aujourd'hui dans ces matières comme dans les sciences naturelles. La recherche de la vérité sous toutes ses formes, quelles qu'en soient les conséquences sur les préjugés, ou même les croyances les plus respectables, est également une des innovations modernes que l'on peut dire passées à l'état de nécessité inéluctable. Elle s'impose à l'historien, et l'artiste lui-même, à qui l'idéal n'est pas interdit quand il crée de toutes pièces, doit s'incliner devant elle aussitôt qu'il aborde le domaine des faits accomplis. Particulièrement dans ces livres destinés à l'éducation, il est rationnel qu'on restreigne autant que possible la part de la fantaisie : l'illustration, comme le texte, s'appuiera sur des documents précis; le dessinateur, lui aussi, doit faire œuvre d'historien. MM. Hachette l'ont bien compris et c'est pourquoi cette histoire de France est doublement véridique et intéressante par son texte, dont l'éloge n'est plus à faire, et par le caractère des gravures qui sont pour la plupart inspirées de documents du passé : miniatures, tableaux, sculptures, vitraux, monnaies, médailles, estampes, etc...

Dans la même librairie, les grandes publications sur la géographie et les voyages suivent leur cours, portées par le succès qui les accueillit dès l'origine et qui, depuis, ne leur a jamais fait défaut. Le XVIe volume de l'œuvre monumentale d'Élisée Reclus vient de paraître; l'intérêt du pays qu'il vise n'est pas à souligner : ce sont les *États-Unis*[1], le monde moderne par excellence, celui qu'il faudra fata-

1. *Nouvelle Géographie universelle*, par Élisée Reclus : *Les États-Unis*, un vol. in-8 jésus, orné de 183 cartes et de 70 gravures sur bois. — Prix, broché : 25 francs.

lement prendre pour exemple dans l'avenir, sous peine d'irrémédiable déchéance. Il est permis de déplorer ce fait, mais non de le méconnaître.

Annonçons, en terminant, la publication, en deux volumes abondamment illustrés, du légendaire voyage du capitaine Binger (1887-1889) dans les pays inhospitaliers qui s'étendent du *Niger au golfe de Guinée;* c'est l'odyssée racontée sans emphase, de l'un des pionniers, peut-être le plus hardi, qui s'efforcent de franchir les barrières du continent noir, et de les ouvrir aux hommes de notre vieux continent, devenu trop étroit pour ceux qui l'habitent.

LIBRAIRIE FIRMIN-DIDOT ET Cie.

Nous devons un rappel au beau livre de M. A. Gruyer, *Voyage autour du Salon carré du Louvre,* dont nous avons parlé l'an dernier; les ouvrages de cette importance ne relèvent pas exclusivement de l'actualité, ou plutôt ils sont toujours actuels, grâce à leur mérite propre et à l'intérêt exceptionnel du sujet. Nous en dirons autant de l'étude savante et si curieuse que M. G. Schlumberger a consacrée à un *Empereur byzantin au* xe *siècle.* En 1892 comme en 1891, ce sont de superbes livres d'étrennes à donner et, mieux encore, à recevoir.

En fait de nouveautés, la librairie Firmin-Didot offre au public un ouvrage de M. Paul de Rousiers sur les mœurs, les institutions et les habitants de l'Amérique du Nord. La *Vie américaine*[1] est un livre d'observation vraie; ce n'est pas une compilation; l'auteur a vécu de la vie du peuple dont il retrace l'existence si originale; la narration qu'il en fait est à la fois instructive et amusante. Le même attrait de curiosité existe pour les images dont le volume est orné avec abondance : toutes ont été faites d'après des photographies inédites, exécutées par M. Georges Rivière. Les Yankees et leur manière d'être nous sont ainsi présentés avec l'exactitude documentaire d'un livre d'histoire naturelle.

Tout autre, mais non moins curieux, est le livre de M. Casati sur son *Séjour de dix ans en Équatoria et retour avec Emin Pacha*[2] : si dans le premier nous sommes exactement renseignés sur le dernier mot de la civilisation, le second nous ramène en pleine barbarie, au milieu de peuplades qui en sont encore aux premiers bégaiements. Il y aurait un livre curieux à faire avec le simple rapprochement des contrastes violents que la lecture de ces deux ouvrages fait saillir à tous les yeux, et la conclusion philosophique en serait certainement que si les institutions changent, le fond de l'humanité est à peu de chose près immuable. Nous avons beaucoup appris, mais nous n'oublions rien, et notre sauvagerie native remonte à la surface, dès que les agents civilisateurs, autant dire les gendarmes, font mal leur service.

Recommandons en bloc des livres de moindre importance, mais qui n'en présentent pas moins un réel intérêt : *Paris en* 1789, curieuse et savante étudede M. Albert Babeau; la *Marine moderne,* par M. Marc Meulen, les *Contes de ma campagne,* par le marquis de Cherville, ornés de nombreuses gravures sur bois et de planches en couleur; enfin, la suite des romans de *Walter Scott* et de *Fenimore Cooper*[3], avec les très remarquables illustrations de MM. A. de Richemont, A. Parys et Andriolli.

1. La *Vie américaine,* 1 vol. in-4°, avec 340 gr. et cartes. — Prix, broché : 30 francs.
2. *Dix ans en Équatoria,* 1 vol. in-8° de 600 p. avec 140 gr. — Prix, broché : 20 francs.
3. Édition de luxe in-8° jésus : chaque volume, broché : 10 francs.

LIBRAIRIE RENOUARD. — H. Laurens, éditeur.

Cette librairie, qui est une des plus anciennes où l'art ait eu ses grandes entrées, vient d'éditer un ouvrage de M. Lecoy de la Marche sur *La Peinture religieuse*[1]. L'auteur, archiviste et archéologue très connu par ses travaux antérieurs, ne prétend pas avoir renfermé un aussi vaste sujet en quelques centaines de pages; mais on lui rendra cette justice qu'il était difficile de le mieux résumer dans ses lignes essentielles. Il prend la peinture religieuse à ses origines, soit dans les catacombes et sur les murailles des premières basiliques chrétiennes, puis il conduit chronologiquement son étude à travers toutes les écoles de peinture. Toutes, en effet, ont pratiqué la peinture religieuse et, à peu d'exceptions près, lui doivent leurs maîtres les plus illustres. C'est un fait tellement notoire qu'il est parfaitement inutile d'aborder les noms propres ; presque tous les grands noms de la peinture passeraient dans l'énumération. M. Lecoy de la Marche a bien défini les caractères propres à la peinture religieuse de chaque pays et indiqué les analogies de facture et de sentiment que le voisinage géographique et la migration des artistes ont pu créer entre certains d'entre eux. De nombreuses et excellentes gravures sur bois illustrent cet ouvrage dans lequel est abordé pour la première fois, du moins sous cette forme d'ensemble, un des sujets les plus vastes et les plus complexes qu'offre l'Histoire de l'art.

Nous passons, sans quitter la librairie Renouard, à un sujet plus léger mais qui n'en rentre pas moins dans le cadre de nos études, depuis que Charles Blanc lui a prêté, ici même, l'autorité de sa plume. Il s'agit d'un art éminemment décoratif à propos duquel Mme la comtesse de Villermont vient de publier un compendieux ouvrage, sous ce titre: *Histoire de la coiffure féminine*[2]. L'œuvre embrasse l'universalité des temps et des lieux, et l'on y suit facilement, grâce au talent de l'écrivain, les transformations infinies que le caprice des femmes a imposées à cet important facteur de leur beauté. Mme de Villermont s'est arrêtée en 1830; aller plus loin, c'était entrer dans le vif des modes contemporaines et s'exposer à porter un jugement faux sur leur valeur esthétique. L'auteur fait preuve là d'une grande sagesse que nous autres critiques d'art devrions bien imiter. N'est-il pas évident que nous parlons plus sainement des œuvres du passé que de celles accomplies sous nos yeux?

Cet intéressant ouvrage contient 600 dessins, d'après les documents figurés de l'art, et 10 planches hors texte en couleurs; les lecteurs trouveront donc à côté du texte toutes les pièces justificatives.

Signalons encore parmi les nouveautés de la même librairie : *Le Rhône*, 4e et dernier volume d'un ouvrage dont nous avons déjà parlé, *Les Fleuves de France*[3], par M. Louis Barron et du même auteur, un petit livre historique et descriptif sur les *Jeux*[4] (sports anciens et modernes).

1. *La Peinture religieuse*, 1 vol. in-8°, orné de 120 gravures. Prix, broché : 10 francs.
2. *Histoire de la coiffure féminine*, 1 vol. grand in-8° de 850 pages; richement illustré. Prix, broché : 30 francs.
3. *Le Rhône*, 1 vol. in-8°, avec 168 gravures. — Prix, broché: 10 francs; *Les Fleuves de France*, ouvrage complet en 4 vol. — Prix, broché: 40 francs.
4. *Les Jeux*, 1 vol. in-8° écu, orné de 118 gravures. — Prix, broché : 3 fr. 50.

LIBRAIRIE J. ROUAM ET Cie.

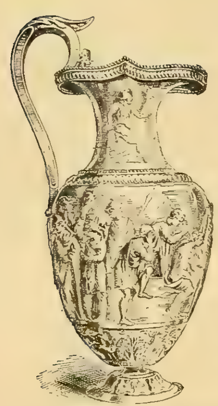
Parmi les livres nouveaux de cette maison, nous nous bornerons à signaler une belle édition de l'*Enfant Jésus*[1], mystère en cinq tableaux, par l'excellent poète Charles Grandmougin, illustrée, de façon originale et artiste, de planches en lithographie dessinées par MM. Dagnan-Bouveret, Fantin-Latour, L. Mouchot, A. de Richemont, Wencker. Le dessin de M. Dagnan-Bouveret a grand caractère ; ce qui ne surprendra aucune des personnes qui ont suivi, dans son évolution mystique, le talent à la fois réaliste et précis du peintre des *Bretonnes en prières*.

Quant au *Murillo*[2] de notre collaborateur L. Lefort, c'est l'édition amplifiée de l'étude qui a paru dans la *Gazette*, avec un catalogue très complet de l'œuvre du maître, et des illustrations plus nombreuses.

L'éditeur a donné à cette savante monographie l'extérieur pimpant d'un livre d'étrennes, mais on ne s'y trompera pas : l'ouvrage mérite mieux qu'un succès éphémère de nouvel an, il a sa place marquée dans toutes les bibliothèques d'art.

A. de L.

LIBRAIRIE DELAGRAVE



Notre collaborateur et ami, M. Henry Havard, dont nous ne pouvons nous empêcher d'admirer l'infatigable ardeur, vient de commencer sous ce titre : *Les Arts de l'Ameublement*, une collection de petits manuels historiques et techniques, dont la publication par la maison Ch. Delagrave sera accueillie avec reconnaissance par tous ceux, et le nombre en est grand, qui désirent acquérir des notions exactes et pratiques sur les arts qui entrent dans notre mobilier. Ces manuels de vulgarisation étaient depuis longtemps réclamés ; chose à peine croyable, à une époque où tant de gens se préoccupent des questions d'ameublement et de décoration, ces petits ouvrages didactiques n'existaient pas. M. Havard a songé à combler cette lacune. Nul n'était mieux qualifié pour une telle besogne que l'auteur de l'*Art dans la Maison* et du *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*, cette œuvre colossale qu'il vient d'achever sans faiblir.

La série complète comprendra douze volumes in-12 [3], de format élégant, imprimés avec luxe, sur beau papier et dans un joli cartonnage, qui est lui-même un modèle de bon goût. Les trois premiers volumes qui viennent de paraître sont consacrés

1. L'*Enfant Jésus*, 1 vol. in-4°. Reliure élégante. — Prix : 15 francs.
2. *Murillo et ses élèves*, 1 vol. in-8. — Prix, broché : 6 francs.
3. Prix de chaque volume, cartonné : 2 fr. 50.

à la *Menuiserie*, à l'*Orfèvrerie*, à la *Décoration*; les trois suivants, la *Serrurerie*, l'*Horlogerie*, la *Tapisserie*, verront le jour en avril prochain ; les autres, les *Bronzes d'art et d'ameublement*, l'*Ébénisterie*, la *Faïence*, la *Porcelaine*, la *Verrerie* et les *Styles*, s'échelonneront à intervalles réguliers et trois par trois. L'entreprise, on le voit, sera menée rapidement. Nous avons à peine besoin de dire que M. Havard a apporté dans la rédaction de ces petits volumes la même conscience, le même soin, le même souci d'information précise, la même ingéniosité de synthèse, la même clarté d'exposition didactique que dans les magnifiques et coûteux ouvrages qui ont fondé sa réputation. L'éditeur, d'autre part, n'a rien négligé pour que les volumes de cette Bibliothèque de l'Ameublement, malgré leur prix infime, constituent par l'impression, le choix des papiers, l'élégance et la netteté des gravures de véritables petits bijoux et comme une excellente « leçon de choses ».

La librairie Delagrave, une des grosses maisons de Paris, se présente cette année avec un bagage fort bien fourni. Si elle n'a pas édité de livre d'art au sens propre du mot, elle a du moins fait œuvre de goût et d'art en plusieurs de ses publications.

Floréal[1] est un fort beau volume, qui sera certainement un des succès de l'année. Le texte est de M. Armand Silvestre, le poète de toutes les lyres. C'est à la fois la lyre tendre et la lyre joyeuse, que l'auteur de *Grisélidis* a fait vibrer ici. La scène se passe sous le Directoire, en l'an de grâce 1799, à ce moment fugitif où la France, débarrassée du cauchemar de la Terreur, se reprend à vivre, à rire, à aimer. M. Georges Cain a multiplié sur ce joli thème les plus gracieuses fantaisies de son aimable talent : délicieuses fleurs du printemps courant dans les marges, scènes coquettes que de jeunes femmes animent de leurs gracieuses et excentriques toilettes. Tout cela est rendu à perfection par l'héliogravure et les douceurs veloutées du tirage en taille-douce. M. Jules Claretie, dans sa préface, a eu raison d'appeler ce charmant ouvrage : « la poésie d'une fin de siècle ».

La même librairie publie une nouvelle édition de la *Chevalerie* de M. Léon Gautier, ouvrage couronné à l'Académie du grand prix Gobert. Les illustrations sont de M. Luc-Olivier Merson[2]. Dans un tout autre ordre d'idées le volume *Autour du Globe*[3], de M. Eggermont, mérite d'attirer l'attention. Tout ce qui est voyage est à l'ordre du jour. Le présent volume, enrichi de vues pittoresques très soignées, de plans et de cartes, embrasse les États-Unis et le Canada. Nous espérons que M. Eggermont, après nous avoir mis si bien en goût, n'en restera pas là.

M. Delagrave, qui a tant fait pour l'instruction primaire, n'oublie pas les enfants. Voici le joli volume de Sixte Delorme, les *Dix doigts de Jean Ruthé*, illustré par Jacques Wagrez : une histoire forézienne pleine d'accent et de couleur; le *Cabaret du Puits sans vin*[4], par Louis Morin, un de nos meilleurs humoristes, avec de pétillants dessins de l'auteur, gravés en noir et en couleurs, et une charmante couverture qui, à elle seule, donnerait envie d'acheter le livre ; le volume de 1891 du *Saint-Nicolas;* et les *Douze Métiers de Pierrot*, avec les amusantes compositions de Jean Geffroy.

1. *Floréal*, par Armand Silvestre; illustré de 54 compositions de Georges Cain et de morceaux de musique de Jules Massenet. Un vol. in-4°. — Prix : 50 francs.

2. Un vol. in-8°. — Prix : 25 francs.

3. Un vol. in-4°. — Prix : 25 francs.

4. Un vol. in-8°. — Prix : 10 francs.

ANCIENNE MAISON QUANTIN (May et Motteroz, directeurs).

Après la surproduction de ces dernières années, la librairie d'art subit comme un temps d'arrêt. Nous souhaitons que cet arrêt soit momentané. La librairie d'art a, d'ailleurs, à Paris, un trop riche et trop puissant outillage pour qu'il en soit autrement. La crise, s'il y a crise, n'est que passagère, ayons-en la confiance. La vieille et renommée maison Quantin a subi cette année le sort commun. Dans l'ensemble d'ouvrages d'un intérêt très varié qu'elle offre aujourd'hui au public pour ses étrennes, il n'y a, à proprement parler, aucun livre d'art. Ceci ne veut pas dire que l'art soit étranger aux publications de luxe entreprises par les directeurs de cette importante librairie, mais il n'est plus, pour le moment, au premier plan. Après les grands efforts d'une période de fièvre, il convient de se recueillir et de voir d'où vient le vent. Sage résolution que nous aurions mauvaise grâce à critiquer.

Les amateurs de livres élégants trouveront dans le bagage qu'on leur offre de quoi satisfaire les goûts les plus divers. C'est, au premier rang, une œuvre inconnue de la jeunesse d'Alexandre Dumas fils : *Un cas de rupture* [1], illustré par M. Courboin. Cette dissertation humoristique et psychologique a été écrite vers 1852, puis laissée dans l'oubli par coquetterie d'auteur ; elle méritait d'être remise au jour dans une édition luxueusement parée. M. Eugène Courboin, dont on connaît le talent vigoureux et original, parfois un peu gros, mais toujours très vivant, a été chargé de ce soin. Les cent compositions qu'il a exécutées, à l'aquatinte, au crayon, au fusain, à la plume, pour cette édition, ont été reproduites en fac-similé, par l'eau-forte et les procédés de l'héliogravure en taille-douce. Toutes ces gravures ont été tirées dans des tonalités différentes harmonieusement combinées. Le texte, imprimé après coup sur l'estampe, est très adroitement mêlé à tous les jeux de l'illustration. Livre de curieux, tiré à petit nombre, qui s'adresse à ceux qui aime les ragoûts un peu épicés du modernisme.

La *Confession d'un enfant du siècle* [2], illustrée de dix compositions de Jazet gravées par Abot, s'adresse aux mêmes bibliophiles. Le livre, comme on sait, appartient au plus pur romantisme de 1830. La fantaisie délicate de M. Jazet, s'est efforcée de faire revivre la physionomie de l'époque par les costumes et les détails du mobilier et de franchir l'espace qui nous sépare de ces temps si lointains qu'ils semblent déjà appartenir à un autre âge.

Après ces deux ouvrages spéciaux, à tirage limité, en voici deux autres qui visent un public plus étendu : la *Tunisie* [3], de M. Charles Lallemand, qui fait suite à *Tunis et ses environs*, de l'an passé, et *Autour de Paris* [4], de M. Louis Barron, qui est le complément nécessaire du *Paris* d'Auguste Vitu. Le volume de M. Lallemand est illustré de cent cinquante aquarelles imprimées en couleurs, où défilent,

1. *Un cas de rupture*, par Alexandre Dumas. Un vol. in-4°, illustré par E. Courboin. Tirage de luxe à 1,000 exemplaire. — Prix : 60 francs.

2. *La Confession d'un enfant du siècle*, par Alfred de Musset, un vol. in-8°, illustré de compositions de Jazet gravées par Abot. Tirage à 750 exemplaires. — Prix : 50 francs.

3. La *Tunisie*, texte et aquarelles imprimées en couleurs par M. Charles Lallemand. Un vol. in-4°. — Prix : 35 francs.

4. *Autour de Paris*, par M. Louis Barron; illustrations de Fraipont. Un vol. gr. in-4°. — Prix : 25 francs.



LE ROI RENÉ ET SA FEMME JEANNE DE LAVAL

(Gravure tirée de « l'Histoire de France » de Victor Duruy.)

comme dans un gai kaléidoscôpe, la vie, les mœurs, les costumes, l'architecture, le pittoresque de ce merveilleux pays; il aura tout le succès de son aîné, d'autant que les nouvelles aquarelles de M. Lallemand ont été rendue par des procédés d'une exactitude plus délicate et imprimées avec plus de légèreté. La Tunisie est encore un pays peu connu, et, pour certaines régions, comme celles d'Ellez, de Maktar, de Sbiba et d'El-Djem, si riches en ruines antiques, le livre de M. Lallemand aura tout l'attrait d'un voyage de découvertes. Il en est de même des riches oasis de Gabès, de Djérid et de Nefta, de la Khroumirie et de ses forêts, de la plantureuse Medjerdah et de ses vignobles.

Autour de Paris décrit cet ensemble de localités si intéressantes qui forment la ceinture de la capitale dans les départements de la Seine, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Aisne et Oise. Encore un voyage de découvertes à travers un pays presque inconnu, malgré la célébrité de certains centres d'excursions, comme Saint-Germain, Versailles, Compiègne, Chantilly, Rambouillet. Quoi de plus curieux à parcourir, et de moins banal, que le Valois, par exemple, avec ses admirables paysages, ses villes pittoresques, ses trésors archéologiques? Quoi de plus imprévu que les vallées agrestes de l'Orge, de la Bièvre, de l'Yvette? Voilà ce que fait défiler sous nos yeux la plume alerte de M. Louis Barron, et les vifs et spirituels dessins de M. Fraipont, l'illustrateur attitré de ces sortes de promenades où l'art se mêle en justes doses au pittoresque.

D'un tout autre genre est le volume consacré au *Palais de Justice de Paris*[1]. La presse judiciaire parisienne a voulu faire connaître à tous ceux qui s'intéressent aux choses de la justice, le monument dans lequel elle est rendue et le monde qui s'agite dans son palais, monde spécial, étrange et grouillant, où se mêlent tous les extrêmes, où se coudoient les sommités de l'intelligence et les misères physiologiques, où se heurtent en un conflit incessant les passions contraires, où l'éternelle tragédie de la vie pleure à côté de l'éternelle comédie. C'est ce monde original que les auteurs du *Palais de Justice de Paris* ont révélé au public, dans une suite de tableaux pleins de vérité et de mordant. Si le livre échappe un peu à notre compétence par son sujet, il y appartient par le nombre et la nature des illustrations, qui sont souvent fort réussies.

Citons encore : la *France sous Louis XV* et les *Deux Révolutions d'Angleterre*, par deux universitaires éminents, MM. Carré et Sayous ; les séries de la *Bibliothèque d'éducation* et de la *Bibliothèque enfantine*, pour les enfants, divers albums d'images, notamment l'amusante séries des *Images enfantines*, dont le succès a été si grand et qui amusent aussi bien les grandes personnes que les enfants. La jeunesse et l'enfance ont, d'ailleurs, été toujours particulièrement bien traitées à la Librairie Quantin, qui a su réaliser fort heureusement trois conditions indispensables pour cette catégorie d'acheteurs : l'agréable, l'utile et le bon marché.

Rappelons enfin la collection des élégants guides-albums de Constant de Tours, aux abondantes illustrations, qui promènent le désœuvré à travers la Bretagne, la Normandie, la Suisse et la Belgique.

1. *Le Palais de Justice de Paris, son monde et ses mœurs*, par la presse judiciaire parisienne, avec préface d'Alexandre Dumas. Un vol. in-8°, illustré de 150 dessins inédits. — Prix : 20 francs.

LA LIBRAIRIE PLON ET C[ie].

Nous sommes un peu embarrassés, pour faire ici la part qui lui revient à l'excellente Librairie Plon qui, bien que prudente en ses tentatives, nous a cependant habitués, chaque année, à la saluer dans quelque beau livre d'art. Les livres qu'elle vient de publier ne sont guère de notre domaine, et, malgré l'intérêt palpitant des *Mémoires du général Marbot*[1], dont le succès a été comme une traînée de poudre, malgré le charme des *Contes de ma grande sœur* et de la *Neuvaine de Colette*, nous n'en pouvons guère parler, du moins au point de vue du texte. Il faut pour quelques-uns l'intervention de l'image pour que nos éloges trouvent où se prendre.

La *Neuvaine de Colette*[2], par M[me] Jeanne Schultz, est illustrée à ravir par ce pauvre Émile Bayard, qui vient tout récemment de mourir en Égypte, et dont la verve très française et très pimpante était si fort goûtée du public mondain auquel elle s'adressait. La *Neuvaine de Colette* restera, assurément, une de ses œuvres les plus achevées. Ses légers lavis ont le délicat *sfumato* du rêve. Il a une grâce charmante, une grâce *blonde*, si je puis dire, qui n'est qu'à lui, et bien moderne. S'il ne serre pas volontiers la physionomie dans son caractère aigu et personnel, il sait toujours approprier le type général au mouvement de la scène qu'il veut rendre et qu'il choisit dans le texte en véritable illustrateur. C'est de l'art discret, fin, distingué, en complète harmonie avec l'exquise prose du roman de M[me] Jeanne Schultz. Il y a enfin dans les compositions d'Émile Bayard une entente infiniment habile des ressources qu'offrent les procédés de la gravure directe. Les *similis* de la *Neuvaine de Colette* ont une fraîcheur et un éclat que ne pourrait atteindre la meilleure gravure sur bois.

Les *Contes de la grande sœur* [3] sont illustrés de dessins en couleurs de M[me] Marie Seymour Lucas, gravés en couleurs. La même maison a publié aussi un très amusant album de Caran-d'Ache, *A la découverte de la Russie*, sur un texte de M. Nick Benar. Le talent humoristique de M. Caran d'Ache est maintenant trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en faire l'éloge.

Même à l'approche des étrennes, les choses graves ne doivent pas perdre leurs droits, et nous nous ferions scrupule de quitter la librairie Plon sans avoir appelé l'attention des lecteurs de la *Gazette* sur le très utile et très beau travail que vient d'accomplir notre collaborateur, M. Henri Bouchot, et qui était depuis si longtemps attendu par tous les chercheurs et tous les curieux : l'*Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des Estampes et des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale* [4].

Tout le monde connaît l'immense service rendu aux arts par l'infatigable Gaignières qui, en un temps où l'on se souciait bien peu de l'archéologie, entreprit

1. Un certain nombre d'exemplaires des *Mémoires du général Marbot* sont mis en vente, en vue des étrennes, dans une reliure d'amateur, au prix de 32 francs les 3 volumes.

2. *La Neuvaine de Colette*, par M[me] Jeanne Schultz ; illustration par Émile Bayard. Un vol. in-8. — Prix : 15 francs.

3. Un vol. in-8°. — Prix : 6 francs.

4. Deux volumes in-8° de 500 pages chacun.

la tâche colossale de relever par le dessin tous les monuments de la France « singuliers pour l'histoire et la généalogie des familles princières ».

La collection de documents graphiques qu'il amassa ainsi à la fin du XVIIe siècle est encore aujourd'hui, après la disparition de tant de témoignages originaux, la meilleure et la plus riche source de renseignements que nous ayons sur une foule d'œuvres de sculpture et de peinture du Moyen Age et de la Renaissance. Ce qui nous est parvenu de la collection de dessins et d'aquarelles formée ainsi par Gaignières, ne comprend pas moins de 7,321 numéros. Un adroit voleur en fit passer une partie à la Bibliothèque d'Oxford, au milieu du dernier siècle; mais ces dessins détournés ont été copiés aux frais du gouvernement français. L'inventaire descriptif dressé par M. Bouchot, et complété par une excellente table, permettra désormais de tirer de ce merveilleux fonds toutes les ressources qui peuvent servir aux travaux des érudits. En ce faisant, M. Bouchot aura mérité la reconnaissance de tous les amis de l'art français.

LIBRAIRIE GEORGES DECAUX.

En gourmet, nous avons réservé pour finir l'*Antoine Watteau* [1] de notre ami Paul Mantz, que M. Georges Decaux vient de reprendre à la *Gazette* pour l'éditer dans un superbe volume augmenté de précieuses gravures hors texte. Faire l'éloge de l'auteur et de sa magistrale étude, serait ici chose bien superflue. Nos lecteurs ont pu s'apercevoir, comme nous, que notre illustre collaborateur avait dressé un monument incomparable et définitif à la gloire du plus séduisant de nos peintres. Plus qu'une statue, c'est le monument durable, où revit le maître adoré « qui a su apprendre au monde ce que vaut le sourire de la France ».

L. G.

1. *Antoine Watteau*, par Paul Mantz. Un vol. in-8o, illustré de nombreuses reproductions dans le texte et de 17 reproductions hors texte; tirage de luxe. — Prix : 20 francs.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LES

SARCOPHAGES DE SIDON

AU

MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

(PREMIER ARTICLE.)

A Constantinople, les mosquées, les bazars, les derviches tourneurs, hurleurs et farceurs, la vie pittoresque et grouillante de la rue, les flâneries enchanteresses sur le Bosphore font du tort à l'étude de l'antiquité classique. Parmi les touristes, de jour en jour plus nombreux, que l'Express Orient

débarque sur la rive de la Corne d'Or, beaucoup se croient quittes envers le passé gréco-romain pour avoir jeté un regard hâtif et distrait sur les bas-reliefs de l'obélisque de Théodose et sur le serpent de Platées. On peut compter ceux qui prennent la peine d'entrer au petit Musée d'antiquités, modestement caché derrière les murs du Vieux Sérail; bien des voyageurs instruits en ignoraient même, il y a peu de temps, l'existence. Et cependant, le *Musée impérial ottoman*, avec l'École des Beaux-Arts qui lui est annexée, méritait bien une visite, même avant ses dernières acquisitions, ne fût-ce que pour l'édifice qui l'abrite depuis 1875. *Tchinili-Kiosk*, le « kiosque aux faïences », n'est pas seulement le premier monument érigé à Constantinople par les Turcs après la conquête, c'est encore un des bijoux les plus exquis de l'architecture ottomane. Son porche, décoré de carreaux de faïences multicolores qui s'enchevêtrent comme les cubes d'une mosaïque, est digne de rivaliser avec les admirables niches de la Mosquée Verte de Brousse, où un grand artiste anonyme a fixé pour jamais, dans une chaude pénombre, les fleurs de son rêve d'émeraudes. Dans les salles, dans les vestibules, sous le péristyle, et jusque dans les caves et le jardin, s'entasse, déjà fort à l'étroit, une riche collection d'antiquités grecques, romaines et orientales. On y trouve un peu de tout : fragments de marbre et de bronze, sarcophages, terres cuites, hideux colosses chypriotes, stèles palmyréniennes, cylindres assyriens, blocs chargés d'inscriptions grecques, latines, coufiques, hétéennes. Mais dans ce fouillis, qui s'enrichit et se classe de jour en jour, il y a, même pour le simple amateur qui ne se pique pas d'archéologie, des morceaux de premier ordre : tels l'Hercule de Guéridjé, l'Artémis de Lesbos, les statuettes de Myrina et de la Troade, et par-dessus tout les magnifiques fragments de deux athlètes en bronze, provenant de Tarse.

Cependant, quel que soit le mérite de toutes ces œuvres et de bien d'autres, qu'on trouvera décrites soit dans le *Catalogue* de mon frère, soit dans des monographies plus récentes, leur intérêt, pour l'artiste et le *dilettante*, sera désormais complètement éclipsé par celui des sarcophages grecs rapportés en 1887 de Saïda par Hamdy Bey, directeur du Musée impérial. Cette acquisition hors de pair a classé du coup le Musée de Constantinople parmi les quatre ou cinq sanctuaires privilégiés où l'on peut étudier avec le plus de fruit l'art grec classique. Au dévot de Phidias, de Praxitèle et de Scopas, le voyage de Constantinople s'imposera dorénavant comme celui de Londres, de Rome, d'Athènes ou d'Olympie.

I

L'histoire de cette découverte capitale a déjà été racontée partiellement au public français; il ne sera pas inutile cependant de la rappeler en quelques mots aux lecteurs de la *Gazette*.

On savait depuis longtemps que les environs de la ville moderne de Saïda, — qui occupe une faible partie de l'emplacement de l'antique Sidon, métropole de la Phénicie, — étaient, suivant l'expression de M. Renan, une véritable mine d'antiquités. La nécropole de la vieille cité, au lieu de se concentrer, suivant l'usage gréco-romain, dans une localité déterminée et restreinte, est dispersée dans toute l'étendue des faubourgs et de la banlieue, aujourd'hui couverts de jardins et de vergers; partout où le grès calcaire friable, appelé *ramlé* dans le pays, affleurant presque à la surface du sol, se prêtait à l'excavation de ces chambres funéraires, où les Phéniciens aimaient à déposer leurs morts, il y a des chances, en creusant à une profondeur suffisante, de mettre la main sur quelque sépulture antique. D'ailleurs, comme les mêmes caveaux ont servi indéfiniment aux générations successives, aux religions et aux civilisations diverses qui ont défilé sur le sol de la Phénicie, il n'est pas rare de rencontrer côte à côte, dans le même hypogée, une gaine de momie égyptisante, un sarcophage gréco-romain et un cippe chrétien. On est confondu à la pensée des résultats qu'auraient fournis à l'histoire et à l'archéologie des fouilles méthodiques entreprises en temps utile sur ce sol privilégié. Malheureusement la nécropole de Sidon, comme tant d'autres, a été livrée depuis des siècles à l'exploitation brutale et inintelligente des chercheurs de trésors d'abord, plus tard des brocanteurs d'antiquités, qui sont particulièrement nombreux et actifs dans ces parages. L'immense majorité des tombes qu'on y découvre aujourd'hui ont été dès longtemps violées, éventrées, mises au pillage. Sans doute ces dévastations n'ont pas été toujours infructueuses, et il est probable que beaucoup de précieux objets qui ornent les vitrines des collections publiques ou particulières n'ont pas d'autre origine; mais les fouilleurs clandestins ont le double tort de détruire ou de dépecer les objets d'un transport difficile, et de dissimuler soigneusement la provenance des dépouilles qu'ils revendent aux marchands européens : de là un préjudice irréparable pour l'art, dont ils font disparaître les monuments les plus considérables, et

pour la science, qu'ils privent de ces renseignements précis sur l' « état civil » des antiquités, sans lesquels il n'y a pas d'archéologie sérieuse.

Au mois de janvier 1855 le hasard fit découvrir, dans une partie de la nécropole de Sidon appelée *Magarat Abloun*, presque à fleur de terre, le beau sarcophage qui renfermait les restes d'Eschmounazar, fils de Tabnit, roi des Sidoniens. Ce monument, jusqu'alors unique, décoré d'une longue inscription phénicienne, passa, grâce à la libéralité du duc de Luynes, dans les salles orientales du Louvre, dont il est aujourd'hui l'un des plus beaux ornements. Il excita au plus haut degré la curiosité des savants par les problèmes qu'il soulevait et notamment par celui de sa date, sur laquelle les opinions différaient singulièrement. Ce fut en grande partie dans l'espoir de rencontrer des monuments analogues, qui livreraient la clef de ce mystère chronologique et éclaireraient tout le long passé de la Phénicie, que le gouvernement impérial confia à M. Ernest Renan, en 1860, l'importante mission dont les résultats sont consignés dans le magnifique ouvrage intitulé *Mission en Phénicie*.

A Sidon, où les fouilles, dirigées par de Dr Gaillardot, se prolongèrent pendant quatre ans (1861-1864), la mission ouvrit vingt-sept caveaux et en retira une importante série de sarcophages en forme de gaines de momies auxquels M. Renan a donnné le nom d'*anthropoïdes*[1]. Ces sarcophages, où l'on peut suivre l'influence progressive de l'art grec sur les vieilles formes de l'art oriental, ont un réel intérêt archéologique; mais aucun d'eux n'est à proprement parler une œuvre d'art : on peut s'en convaincre en étudiant les spécimens que M. Renan en a rassemblés au Louvre. De plus, aucun ne porte la moindre inscription phénicienne, aucun n'est le frère tant désiré du sarcophage d'Eschmounazar. Après comme avant la mission, d'ailleurs si fructueuse, de M. Renan, le mystère restait entier et l'éminent savant ne rapporta de son voyage qu'un seul chef-d'œuvre : la *Vie de Jésus*.

C'est d'un autre côté qu'allait venir la lumière, et le hasard devait réussir là où la méthode la plus circonspecte, mise au service de la science la plus pénétrante, avait échoué. Au commencement de 1887, un certain Mehmed Chérif, propriétaire d'un terrain stérile appelé *Ayaa*, et situé à l'est de Saïda, à 1,550 mètres environ de la mer, entreprit des travaux dans sa propriété à l'effet d'en extraire des

1. *Mission en Phénicie*, p. 412.

pierres à bâtir. Le 2 mars il venait annoncer au *caïmakam* turc qu'il avait découvert l'orifice d'un puits antique, d'une profondeur de 13 mètres, qui paraissait aboutir à un caveau contenant des sarcophages. L'ingénieur du vilayet, Béchara Effendi, aussitôt prévenu, se rendit sur les lieux et procéda à une première reconnaissance : il ne tarda pas à constater que l'on était effectivement en présence d'un véritable hypogée composé, comme la plupart des anciennes constructions de ce genre à Sidon, d'un vestibule central donnant accès à une série de chambres funéraires, dont l'entrée avait été successivement murée. Ces chambres, au nombre de sept, ne renfermaient pas moins de dix-sept sarcophages : les uns en calcaire, les autres en marbre noir ou blanc, quelques-uns décorés de sculptures presque intactes et en partie polychromes; ces monuments excitèrent l'admiration générale, même de fonctionnaires assez étrangers aux études archéologiques pour définir en ces termes une chasse d'Amazones, montées sur des quadriges : « Deux femmes qui courent après quatre chevaux. »

Le rapport de l'ingénieur Béchara[1], immédiatement transmis à Constantinople, y produisit une vive émotion. Hamdy Bey devina aussitôt l'importance de la nouvelle découverte, et, sans perdre un instant, se fit charger par la Sublime Porte d'une mission à Saïda, dont l'objet était de continuer les fouilles, d'extraire les sarcophages de leur cachette tant de fois séculaire, et de rapporter au Musée Impérial les pièces les plus intéressantes de la collection. Le 30 avril 1887 il arrivait à Sidon, accompagné de Démosthène Baltazzi Bey, inspecteur des antiquités du vilayet d'Aïdin; les travaux préparatoires commencèrent dès le lendemain. L'opération présentait des difficultés sérieuses en raison du poids considérable des sarcophages à extraire — le plus grand d'entre eux ne mesurait pas moins de $3^{m},30$ de longueur et pesait près de 15 tonnes — et de la profondeur où ils étaient ensevelis. Il fallut pratiquer dans la roche calcaire un long tunnel en pente douce, assez large pour livrer passage aux plus grandes cuves et qui, partant du vestibule central de l'hypogée, débouchait dans un jardin voisin situé au niveau de la mer. C'est par ce tunnel que les sarcophages furent hissés les uns après les autres, les couvercles d'abord, les cuves ensuite; ces blocs énormes, déposés séparément et fixés sur des chariots en bois qui glissaient entre deux câbles, furent ensuite traînés à force de bras jusqu'au bord de la

1. Il a été publié en partie dans la *Revue archéologique*, 1887, II, p. 102 suivantes.

mer, où un radeau les attendait. Au cours de ces manœuvres, qui durèrent vingt-cinq jours, aucune sculpture ne fut endommagée, aucun fragment dérobé : les quelques soustractions de ce genre que l'on déplore ont eu lieu pendant les jours qui précédèrent l'arrivée d'Hamdy Bey; encore une des têtes volées, parvenue entre les mains de l'ambassadeur de France à Constantinople, a-t-elle été aussitôt restituée au Musée. Puisse cet exemple trouver des imitateurs! Hamdy et ses collaborateurs furent récompensés de leurs persévérants efforts non seulement par un plein succès, mais encore par la découverte inespérée d'un second hypogée, contigu au premier, et qui communiquait avec lui par une petite ouverture pratiquée par d'anciens violateurs. Dans cet hypogée, composé d'un puits à deux étages, soigneusement taillés, dormait, à une profondeur de dix mètres, sous un quadruple rempart de dalles colossales, un énorme sarcophage anthropoïde en *amphibolite* noire, chargé de caractères hiéroglyphiques et phéniciens : l'inscription phénicienne, immédiatement photographiée, fut déchiffrée par M. Renan et livra le nom de Tabnit, père d'Eschmounazar, roi de Sidon. C'est le 1er juin 1887 que ce vénérable monument a revu la lumière du jour, après plus de vingt-deux siècles passés dans le *schéol*.

Le 16 juin commença l'opération pénible de l'embarquement des sarcophages sur le navire de guerre l'*Assyr*, envoyé exprès de Beyrouth. Le plus grand de ces monuments — connu depuis sous le nom d'*Alexandre* — fut hissé en dernier lieu, et un coup de canon annonça aux habitants de Sidon que tout était terminé sans accident [1]. Arrivés à Constantinople, les sarcophages furent déposés provisoirement sous un abri de planches, dans la cour du Musée, et dès le mois de septembre on commençait la construction d'un pavillon spécial destiné à les héberger définitivement. En même temps, un sculpteur distingué, Osgan Effendi, professeur à l'École des Beaux-Arts, entreprenait de remettre à leurs places les centaines de petits fragments de marbre, anciennement ou nouvellement détachés, qu'on avait recueillis autour des différents sarcophages et soigneusement étiquetés en vue de cette restauration. Je puis certifier qu'il s'est acquitté de cette tâche délicate avec une conscience et une habileté hors ligne.

La construction du nouveau pavillon, arrêtée à deux reprises par un hiver rigoureux, était achevée dans ses parties essentielles

1. Voir *Revue archéologique*, 1888, I, p. 77.



Gazette des Beaux-Arts — Héliog. Dujardin

SARCOPHAGE DES PLEUREUSES

(Travail grec du IVe Siècle av. J.C. — Musée de Constantinople.)

Imp. Eudes

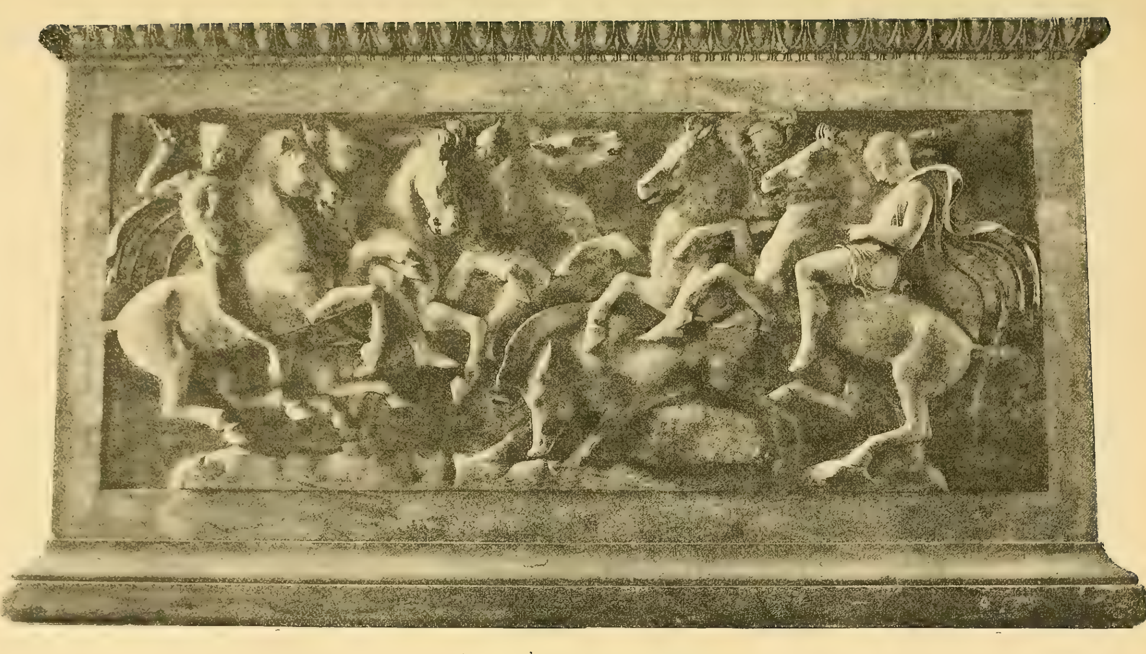
en 1889; la décoration intérieure, qui est de style grec, n'a été terminée qu'en 1891. L'édifice a 64 mètres de façade; on y accède par un escalier et un portique à colonnes. Le rez-de-chaussée se compose de deux grandes salles contiguës, où le jour pénètre largement par quatre côtés. C'est là que les sarcophages, délivrés de leurs gaines de bois, guéris de leurs blessures et posés sur des socles de granit bien isolés les uns des autres, sont désormais accessibles à tous les regards. Leur nombre a été grossi en 1888 de cinq nouvelles recrues, découvertes dans le voisinage du premier hypogée, et que Hamdy Bey est allé lui-même chercher à Sidon.

Je manquerais à tous mes devoirs si je ne saisissais ici l'occasion, que je retrouverais difficilement ailleurs, de rendre pleine justice à l'homme éminent à qui reviennent en si grande partie le succès et l'honneur de cette campagne archéologique. Son nom, qui n'est inconnu d'aucun de ceux qui s'intéressent au progrès des études d'antiquité, mérite d'être retenu avec reconnaissance par le grand public. Hamdy Bey est certainement l'une des physionomies les plus intéressantes et les plus originales de l'Orient musulman; ce n'est pas assez dire qu'il est le plus charmant des hôtes, — celui qui écrit ces lignes en parle par expérience, — et le plus Parisien des Turcs. La civilisation européenne n'est pas chez lui un simple vernis superficiel, hâtivement acquis et plus vite dépouillé, comme cela se rencontre trop fréquemment; il a su s'en imprégner complètement, sans cesser pour cela (et qui lui en ferait un reproche?) d'être bon musulman et Turc patriote.

Fils d'un des hommes d'État les plus respectés de la Turquie, l'ancien grand vizir Edhem Pacha, Hamdy a passé à Paris quinze ans de sa jeunesse, fréquentant le monde, les ateliers et les musées. Il y acquit, avec une connaissance parfaite de notre langue et de nos mœurs, un talent de peintre dont les Parisiens, s'ils l'ont oublié, pourront, je l'espère, refaire la connaissance au prochain Salon. Je ne connais que par ouï-dire ses portraits officiels, mais ce que je puis affirmer *de visu*, c'est que ses tableaux de genre, ses scènes d'intérieur, ses vues de mosquées et de *turbés*, révèlent une rare prestesse de main, un don d'observation très juste, un sentiment personnel du pittoresque et de la lumière : ce n'est pas ici l'Orient flamboyant de nos romantiques, ni l'Orient par trop spirituel de Gérôme; c'est la Turquie de 1892 prise sur le vif, croquée de verve, dans son mélange déconcertant d'ancien et de moderne, d'Asie et d'Europe, d'oripeaux nationaux et de complets de la *Belle Jardinière*, de *féridjés* pudiques et

de bottines à talons Louis XV. Ces tableautins sont des documents d'une sincérité absolue, dont chacun a son prix, et à qui la nationalité de l'auteur ajoute un intérêt piquant en même temps qu'elle leur confère un certificat d'authenticité.

Artiste doublé d'un lettré, administrateur et diplomate de race, Hamdy Bey était naturellement désigné pour présider au relèvement des études artistiques et archéologiques en Turquie. Après un stage assez prolongé au ministère des Affaires étrangères, où il exerça, si je ne me trompe, des fonctions analogues à celles de notre introducteur des ambassadeurs, il recueillit en 1881 la succession du Dr Dethier, le fantasque directeur du Musée Impérial. Cette fois on avait mis, comme disent les Anglais, *the right man in the right place.* Tout était à faire ou à peu près : le Musée à sortir de son chaos, le service des antiquités à organiser dans les provinces, le goût et la culture des beaux-arts à ranimer dans un milieu où les préjugés d'une dévotion étroite, l'apathie et le manque de ressources ont neutralisé jusqu'à présent tant de précieux éléments de progrès. Hamdy Bey s'est voué corps et âme à cette œuvre d'organisation et d'éducation nationale. Les résultats obtenus en dix ans, si incomplets qu'ils soient, témoignent hautement de son activité, de son esprit d'ordre et de sa persévérance. Le Musée, méthodiquement classé, a été pourvu d'un catalogue scientifique qu'il ne reste plus qu'à tenir à jour. A côté du Musée, et comme dans son ombre, Hamdy a créé de toutes pièces une École des Beaux-Arts, où des élèves arméniens, bulgares, grecs, turcs même s'initient, sous la direction de professeurs étrangers ou *rayas*, aux premiers éléments du dessin, de l'architecture, du modelage et de la peinture; les plus avancés vont, à partir de cette année, avec des bourses de voyage, perfectionner leur éducation artistique à Paris. L'École possède une bibliothèque naissante et une belle collection de plâtres, où l'on remarque notamment d'excellents moulages des sculptures de Pergame. Quant au service des antiquités, certes je ne prétends pas défendre le principe de la loi du 9-21 février 1884 qui, aggravant les dispositions des règlements antérieurs, interdit sous des peines sévères l'exportation et même l'appropriation de toutes les antiquités découvertes sur le territoire de l'empire ottoman : il semble que cette loi draconienne ne soit guère de nature à encourager les gouvernements étrangers à des fouilles importantes et coûteuses, dont ils ne retireront que l'honneur; d'autre part les fouilleurs clandestins se trouvent en quelque sorte incités à mutiler les œuvres d'art, qu'il est d'autant



FRAGMENT D'UN SARCOPHAGE LYCIEN.

(Musée de Constantinople.)

plus facile de faire sortir sous le manteau que le volume en est moins considérable. Tout cela est vrai, et cependant il faut reconnaître que, dans la pratique, Hamdy Bey a su bien des fois atténuer par une application intelligente les rigueurs de cette loi, qui n'est d'ailleurs pas exclusivement son œuvre. Si la pénurie du budget turc ne lui a pas permis d'entreprendre lui-même des fouilles dispendieuses, en revanche, les savants, les archéologues étrangers ont toujours trouvé auprès de lui un accueil libéral et une protection efficace; il a stimulé par ses instructions, par sa présence, le zèle et la vigilance des autorités provinciales; il a donné l'exemple, dans les hautes sphères, de l'intérêt le plus actif pour les choses archéologiques, n'hésitant pas à se transporter lui-même en 1883 à Nimroud-Dagh, au fond de la Commagène, en 1884 à Pergame, en 1885 à Ægæ en Éolide, en 1891 à Magnésie et à Lagina. Grâce à cette intervention incessante, il a préservé bien des œuvres d'art d'une mutilation imminente dont les menaçaient l'ignorance des populations ou l'avidité des spéculateurs : c'est grâce à lui que les marbres d'Iasos n'ont pas été murés dans la jetée de Bebek ; c'est grâce à lui surtout que les sarcophages de Sidon, au lieu d'être dispersés aux quatre coins de l'Europe ou même dépecés et vendus au détail, ont été conservés, rétablis dans leur intégrité et réunis comme les membres d'une même famille, à l'abri des injures du temps et des hommes, dans cet incomparable pavillon où j'ai passé pour ma part quinze des plus heureux jours de ma vie.

II

Les lecteurs de la *Gazette* n'attendent pas de moi, à cette place, une description des vingt-deux sarcophages qui constituent le « trésor de Saïda », encore moins une étude approfondie de toutes les questions archéologiques qui s'y rattachent. Ce double examen fait l'objet d'un ouvrage spécial, actuellement sous presse [1], et pour lequel le directeur du Musée de Tchinili-Kiosk a bien voulu accepter ma collaboration. Tout ce que je puis faire ici, c'est de donner une

1. *Une nécropole royale à Sidon*, par Hamdy Bey et Théodore Reinach. Un volume de texte in-4° et un album in-folio jésus de 50 planches environ (Leroux, éditeur). Le premier fascicule paraîtra le 1er mars 1892; prix pour les souscripteurs, 40 francs, pour les non souscripteurs, 50 francs.

idée générale de ces intéressants monuments et de fixer la place qu'ils sont destinés à occuper désormais dans l'histoire de l'art antique.

Les sarcophages rapportés de Sidon en 1887 et 1888 se divisent en deux classes bien distinctes : l'une comprend les sarcophages de style égyptien, en forme de gaines de momies, que nous avons déjà désignés sous le nom d'*anthropoïdes;* l'autre, les sarcophages de style grec. Des premiers, nous avons peu de chose à dire, sinon que le plus intéressant d'entre eux, celui de Tabnit, ne doit pas être seulement considéré comme un représentant du *style* égyptien, mais comme une œuvre égyptienne proprement dite, que les hasards de la maraude et du commerce ont fait échouer en Phénicie. La même observation s'applique d'ailleurs au sarcophage jumeau, celui d'Eschmounazar, et à un troisième sarcophage du même genre découvert également à Ayaa. Ces monuments, comme l'a montré M. Maspero après Mariette, appartiennent à une famille de gaines extraites d'une carrière égyptienne dont l'exploitation n'a commencé qu'à l'époque de la domination perse ; ils ont servi primitivement de sépulture à divers personnages égyptiens. A la suite d'une commotion violente, probablement de la reconquête de l'Égypte par Artaxerxès Ochus, plusieurs de ces gaines se trouvèrent jetées sur le marché; trois des mieux travaillées finirent par arriver à Sidon où elles furent jugées assez belles pour recevoir les dépouilles mortelles du roi Tabnit, de son fils Eschmounazar et d'un troisième personnage de la même famille. Sur le sarcophage d'Eschmounazar on prit la précaution de gratter l'ancienne inscription hiéroglyphique qui en attestait la destination primitive; sur celui de Tabnit on l'a laissée subsister, de sorte qu'aucun doute ne peut plus s'élever sur la « désaffectation » de ce monument funéraire : de pareilles profanations, qui nous choquent à bon droit, ne répugnaient pas plus aux idées des anciens que celles des piédestaux de statues, qui changeaient si souvent d'étiquettes suivant les vicissitudes de la politique et les fluctuations de la flatterie populaire. Disons tout de suite qu'il y a de bonnes raisons de croire que les rois Eschmounazar et Tabnit ne sont pas antérieurs à l'époque des Ptolémées, c'est-à-dire au IIIe siècle avant notre ère; c'est à cette époque aussi que je rapporterais volontiers la plupart, sinon la totalité, des autres sarcophages anthropoïdes en pierre calcaire, de fabrication phénicienne, qui peuplaient les nécropoles de Sidon.

Pas plus que les sarcophages de Tabnit et d'Eschmounazar, les

sarcophages de style et de marbre grec trouvés à Ayaa ne sont le produit d'un art indigène. Si l'hellénisme, c'est-à-dire le goût des choses grecques, avait pénétré à Sidon dès le IVe siècle, nous savons par les inscriptions qu'encore en plein IIIe siècle un Phénicien qui voulait se procurer une statue un peu soignée était obligé de s'adresser à Rhodes. A plus forte raison en eût-il été ainsi à l'époque plus reculée d'où datent les plus beaux de nos sarcophages. La vérité est que ces monuments ont été les uns exécutés sur commande par des artistes étrangers, les autres, arrachés de leur emplacement primitif à la suite de cataclysmes politiques inconnus ; transportés par le commerce à Sidon, ils y ont été ré-utilisés après coup comme les gaines égyptiennes dont nous venons de parler : ce sont des cercueils d'occasion, mais dont le choix fait honneur au goût éclairé des princes ou des grands de Sidon.

Tous ces sarcophages, il est vrai, ne sont pas ornés de bas-reliefs où intervient la figure humaine ; tous n'en sont pas moins des œuvres d'art accomplies. Ce qui distingue précisément le sarcophage grec du sarcophage romain, dont plus d'un millier d'exemplaires encombrent les musées d'Italie, c'est que chez ce dernier le bas-relief est tout, la forme du monument rien, ou peu de chose. Supprimez par la pensée la scène mythologique qui remplit sa face extérieure et parfois la déborde, vous n'avez plus qu'une cuve de marbre informe, bonne à renvoyer au praticien. Au contraire le sarcophage grec, destiné le plus souvent à être exposé en plein air et vu de tous les côtés, est essentiellement une œuvre d'architecture ; elle vaut par elle-même, par la juste proportion des parties, l'élégance des lignes, la netteté des profils et des moulures ; la décoration plastique, si admirable qu'elle soit parfois, n'est qu'un accessoire qui peut manquer ou se réduire à quelques rinceaux, à une frise purement ornementale, sans que le monument lui-même cesse de satisfaire l'esprit et de charmer l'œil. La forme constante de ces sarcophages est celle d'un temple : le mort qui repose dans la cuve en marbre n'est-il pas un héros, presque un dieu ? Mais si l'artiste a reproduit dans son aspect général le temple grec, le *naos* encadré de pilastres ou de colonnes, avec son entablement robuste, son fronton triangulaire et les tuiles de marbre de son faîtage, il s'est bien gardé d'en reproduire tous les détails ni même tous les rapports : l'art grec ignorait la superstition des copies mathématiques, dont la servilité infidèle trahit les œuvres qu'elle prétend traduire, et à force de conserver la lettre tue l'esprit. Chaque dimension possède en réalité son *canon* déterminé.

Les différents — dirai-je sculpteurs ou architectes? — de sarcophages n'ont pas manqué à cette règle élémentaire du goût; ils n'ont pas hésité, par exemple, à remplacer le soubassement du temple, avec ses marches et sa plate-forme, par un large socle au profil heureusement combiné de lignes courbes et verticales.

Quatre seulement de nos sarcophages sont pourvus d'une décoration sculpturale complète, mais ces sculptures appartiennent à ce que l'art grec nous a laissé de plus achevé; et ce qui leur ajoute un prix particulier, c'est qu'on ne connaissait jusqu'à présent *aucun* sarcophage grec datant, comme ceux-ci, de la plus belle époque de l'art.

Le plus ancien, en toute apparence, de ces chefs-d'œuvre est un sarcophage du type appelé *lycien*, parce qu'il ne s'est rencontré jusqu'à présent que dans la province de Lycie, où des centaines de spécimens, pour la plupart affreusement mutilés, jonchent encore les campagnes désertes de cette Suisse asiatique. Il se compose d'une cuve allongée, dont les faces ont une forme trapézoïdale bien accusée, et d'un couvercle massif, presque aussi important que la cuve elle-même; la section de ce couvercle — et c'est là ce qui caractérise ce genre de monuments — présente une forme ogivale, et le sommet en est ordinairement surmonté d'une crête longitudinale en forme de parapet, qui a péri dans notre exemplaire. Le sarcophage proprement dit s'élevait sur un haut piédestal à degrés qui servait lui-même de sépulture aux membres inférieurs de la famille, esclaves, serviteurs libres, affranchis. Bien entendu, ce piédestal encombrant n'a pas été transporté à Sidon par le marchand de curiosités qui vendit à un roi philhellène ce tombeau somptueux : on le retrouvera peut-être un jour, debout à sa place, dans quelque ruine lycienne, levant tristement au ciel son front découronné.

Le sarcophage de Constantinople est sculpté sur ses quatre côtés. Les bas-reliefs des façades — c'est-à-dire des petits côtés — sont divisés naturellement en deux registres, correspondant à la cuve et au couvercle. Ceux de la cuve sont consacrés à des combats de Centaures : d'un côté, deux Centaures se disputent une biche; de l'autre, un épisode célèbre du combat des Centaures et des Lapithes, la mort de l'invulnérable héros Cénée, enterré sous les rochers et les amphores amoncelées. Sur les tympans ogivaux du couvercle, on voit deux couples d'animaux fantastiques, vigilants protecteurs du repos suprême, affrontés dans cette attitude quasi héraldique familière à l'art archaïque et dont les lions de Mycènes offrent en

Grèce le plus ancien exemple : d'une part deux griffons, de l'autre deux sphinx déployant leurs grandes ailes tutélaires, figures admirables par la calme noblesse de la pose et l'expression attendrie des visages. Quant aux compositions latérales, elles ont pour sujets l'une une chasse au lion par des amazones, montées sur deux quadriges, l'autre une chasse au sanglier par un groupe de cavaliers de différents âges. Nous reproduisons ici une phototypie de la dernière composition; si imparfaite que soit cette traduction, elle suffit pour faire apprécier le style de ces magnifiques ouvrages. Elles sont contemporaines, comme le révèle déjà le choix des sujets, de la décoration du Parthénon, c'est-à-dire de Phidias et de son école. L'exécution est assurément inférieure en quelques points — les chevaux, par exemple, ont des formes plus anguleuses, des têtes plus lourdes, un modelé moins vivant, moins souple que sur la frise des Panathénées; — mais la hauteur d'inspiration est pareille, pareille aussi la grâce robuste et svelte de ces corps nus d'éphèbes, leur expression calme parmi les mouvements les plus violents; l'air circule librement au milieu de ces bras, de ces jambes et de ces torses enchevêtrés, un vent léger soulève les draperies flottantes. L'art du bas-relief a déjà atteint ici sa perfection; il fera autrement, il ne fera jamais mieux; la symétrie des compositions, l'exacte correspondance des sujets opposés ne rappellent, ce semble, les lois sévères de l'archaïsme que pour mieux faire ressortir combien la main et l'esprit de l'artiste émancipé savent se jouer avec les règles traditionnelles. Cette œuvre appartient incontestablement à la deuxième moitié du ve siècle, à l'époque où la Lycie, tributaire d'Athènes, s'ouvrait de toutes parts à l'influence vivifiante de l'art attique, soit en copiant ses chefs-d'œuvre, soit en lui demandant des artistes : la longue frise de l'héroôn de Trysa, récemment rapportée à Vienne, est un autre exemple de cette influence, bien que la valeur artistique et la conservation en soient moindres que celles de notre tombe.

Le monument que nous avons appelé « Sarcophage des Pleureuses » est de date un peu plus récente que le sarcophage lycien. Il appartient aux premières années du IVe siècle, à cette époque de transition entre l'art de Phidias et celui de Praxitèle où l'histoire de la sculpture ne signale aucune étoile de première grandeur, mais toute une constellation d'artistes bien doués et respectueux de leur art. C'est encore dans l'école attique contemporaine que l'auteur anonyme de ce tombeau a cherché ses modèles; les dix-huit admirables figures de

femmes qui décorent le pourtour de la cuve offrent dans les attitudes, dans le traitement des costumes, dans les proportions « matronales », les analogies les plus frappantes avec les plus anciens bas-reliefs funéraires, si justement célèbres, du Céramique d'Athènes. Ce sont les sœurs d'Hégéso et de Démétria. L'idée de ce chœur de douces gardiennes, veillant autour du cercueil où repose leur maître et leur ami, cette idée en elle seule est un trait de génie dans sa simplicité expressive. Et comme les colonnes ioniques marient heureusement leurs formes gracieuses avec les charmantes silhouettes de femmes debout ou appuyées contre la balustrade! Comme l'artiste a su varier les poses, les gestes, les sobres et chastes plis des draperies, sans jamais sortir de son thème unique : une tristesse sereine, ennoblie par un rayon d'en haut, également éloignée de la froide impassibilité et de l'exubérance des douleurs barbares! Quel chapitre ajouté à l'histoire de l'expression des sentiments dans la statuaire antique! Quelle leçon de goût et d'émotion concentrée donnée à nos sculpteurs modernes!

Le reste de la décoration sculpturale de ce merveilleux tombeau n'offre pas moins d'intérêt. La frise inférieure qui enveloppe le socle représente une chasse où une centaine de petits personnages, pleins de vie et de mouvement, luttent avec des cerfs, des ours, des sangliers et d'autres bêtes féroces : sujet bien approprié, paraît-il, au caractère du défunt, puisqu'on a trouvé, reposant avec lui, les ossements de ses quatre levriers favoris. Quatre sphinx couronnent les angles du couvercle en guise d'acrotères. Les tympans des frontons encadrent deux groupes de trois pleureuses, couchées autour du tertre funéraire. Enfin, l'on remarquera sur notre héliogravure une sorte de balustrade qui, par une disposition jusqu'à présent unique, fait tout le tour du toit et passe derrière les frontons. Sur ses deux grandes faces se déroulent deux cortèges funéraires exactement semblables, où l'on voit le sarcophage à couvercle arrondi, tel qu'on l'a souvent rencontré en Phénicie, s'acheminant vers le champ des morts sur un chariot traîné par quatre chevaux. Il y a là l'observation d'une coutume toute particulière, absolument étrangère aux mœurs de la Grèce continentale, où le mort était toujours porté au tombeau la face découverte, sur le lit funèbre qui avait servi au premier acte des funérailles, la *prothesis*.

Les deux autres sarcophages qui complètent cette série de chefs-d'œuvre ne figurent point parmi nos illustrations : le premier, malgré la haute qualité artistique de ses bas-reliefs, qui représentent

différentes scènes de la vie d'un dynaste oriental, — la chasse au lion, l'essayage du quadrige, le banquet funèbre, — a été exclu parce que le marbre, exposé à l'humidité d'un caveau mal joint, effrité par l'action séculaire de dépôts calcaires et d'infiltrations, a perdu son épiderme et sa délicatesse; les contours seuls se sont conservés, le détail du modelé a disparu; ce n'est plus que l'ombre d'un chef-d'œuvre, et on le jugerait mal sur la reproduction à petite échelle que nous pourrions seule donner ici.

Quant au quatrième sarcophage, le plus important de tous, et que la crédulité orientale, presque excusable dans son enthousiasme, a baptisé lors de sa découverte du nom de « tombeau d'Iskander », nous nous réservons de le présenter à un jour prochain aux lecteurs de la *Gazette* avec les développements que comporte ce monument unique à tous égards dans l'histoire de l'art. Il suffira de rappeler ici que sur les six compositions qui le décorent, quatre représentent incontestablement des batailles ou chasses d'Alexandre le Grand, et nous offrent au milieu d'une mêlée tumultueuse de combattants perses et hellènes, de morts et de blessés, de chevaux et de bêtes fauves, quatre portraits de ce roi, exécutés peut-être à très peu d'années de sa mort. En outre, tandis que, sur nos autres sarcophages, il ne reste que des traces assez peu importantes de la décoration polychrome, qui était le complément obligé de toute œuvre de sculpture grecque, nous avons ici de véritables tableaux en relief, où l'œuvre d'un grand sculpteur, doublé d'un peintre habile et presque méticuleux, subsiste à peu près intacte dans la vivacité de ses colorations harmonieuses : qu'on se figure la *mosaïque d'Issus* traduite en marbre par un Dalou d'il y a deux mille ans et coloriée par un digne émule des artistes qui peignaient de si fraîches nuances les adorables figurines de Tanagre !

III.

La découverte des sarcophages de Sidon marque une date dans les études d'art antique. Si elle a fait moins de bruit de par le monde que telle autre laborieuse conquête des archéologues occidentaux, obtenue à grand renfort d'ouvriers, d'années et de millions, il ne faudrait pas en conclure qu'elle constitue un moindre événement : l'importance d'une découverte artistique ne se mesure pas à la peine ni à l'argent qu'elle a coûtés, mais à l'accroissement qu'elle



Gazette des Beaux Arts

Héliog. Dujardin

FRAGMENT DU SARCOPHAGE DES PLEUREUSES

(Musée de Constantinople)

Imp. A. Clément _ Paris

apporte à nos connaissances et à nos jouissances. Or, que l'on passe en revue la longue série des œuvres de la plastique grecque qui sont venues, depuis vingt ans, enrichir soit les musées d'Occident, soit ceux de la Grèce, on n'en trouvera aucune, sauf l'*Hermès* de Praxitèle, qui doive occuper désormais une aussi grande place que nos sarcophages, je ne dis pas seulement dans nos manuels d'archéologie mais, ce qui est autrement important, dans l'éducation artistique des générations futures.



HAMDY BEY

(Directeur du Musée impérial de Constantinople.)

Certes, je ne méconnais pas le puissant intérêt qui s'attache aux poteries de Troie et de Mycènes, l'attrait mystérieux des statues archaïques d'Athènes, de Délos, ou du temple d'Apollon Ptoïos en Béotie, la grandeur et la puissance des frontons d'Olympie et de la *Gigantomachie* de Pergame; mais en définitive, si l'on tire le bilan archéologique de toutes ces œuvres, qu'y trouvera-t-on? Les bégaiements naïfs de l'enfance, la préciosité d'une adolescence un peu mièvre, la lourdeur d'un art provincial encore mal dégagé de ses lisières, ou enfin les beautés, expressives sans doute, mais théâtrales et déjà académiques, d'un art sans conviction qui s'achemine vers son déclin. Rien de tout cela ne se rapporte à l'âge d'or de la

statuaire grecque, à cette période si brève, mais unique entre toutes, dans l'histoire de l'art, que jalonnent les noms lumineux de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle, de Scopas et de Lysippe.

C'est à cette époque, que si peu de monuments intacts et complets représentent encore dans nos musées, qu'appartiennent les sarcophages de Sidon. Or, par une bonne fortune vraiment unique, et qu'explique à peine un concours de circonstances historiques encore obscures, ces sarcophages, quoique trouvés au même endroit, dans la même fosse, s'échelonnent néanmoins à travers cette période de cent cinquante ans, de manière à en marquer les diverses étapes ; ils font défiler successivement devant nos yeux l'art du Parthénon, l'art du Céramique d'Athènes, et l'art du Mausolée d'Halicarnasse, et tout cela non dans des exemplaires frustes et lacérés où la sagacité des archéologues s'évertue, trop souvent en vain, à reconstituer les groupes dissociés, les membres épars et les couleurs évanouies, mais dans des compositions presque entières où, sauf quelques rares mutilations, dues à d'antiques violateurs ou à l'injure de l'humidité, tous les corps ont gardé leurs têtes et leurs extrémités, tous les marbres leur poli et leur finesse, parfois même la polychromie des reliefs toute sa fraîcheur.

Étrange coïncidence ! Au moment même où l'Égypte nous restitue coup sur coup plusieurs chefs-d'œuvre de la littérature grecque, l'*Antiope* d'Euripide, la *République athénienne* d'Aristote, les discours d'Hypéride et les *Mimes* d'Hérondas, — voici que la Phénicie voisine nous rend à son tour d'admirables échantillons de la sculpture hellénique à son apogée. Elle nous rend non pas seulement des frises, mais des fresques, non pas seulement un peu de Phidias et de Scopas, mais encore un reflet contemporain et à peine affaibli de l'art du divin Apelles !

THÉODORE REINACH.

(La suite prochainement.)

UNE FAMILLE D'ARTISTES HOLLANDAIS

LES CUYP

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

ALBERT CUYP.



ACOB Gerritsz Cuyp n'avait eu qu'un enfant, mais c'est à lui qu'est due la célébrité de la famille. La monographie la plus étendue qui eût paru sur Albert Cuyp avant l'étude de M. G.-H. Veth, était la notice publiée par le Dr J. Van Vlooten et dont Houbraken, Immerzeel et Kramm avaient fourni les principaux éléments. La date de naissance, 1605, donnée par Houbraken, devenait impossible à soutenir après la découverte faite de la date de naissance du père de l'artiste en 1594 et de celle de son mariage, le 13 novembre 1618. C'est encore aux heureuses recherches de M. Veth, dans les archives paroissiales, que nous devons l'indication positive de l'époque où est né Albert Cuyp, époque qu'il faut reculer de 15 ans, jusqu'au mois d'octobre 1620. Il est probable que dès son enfance il reçut les enseignements de son père; mais à part quelques-uns de ses portraits, il n'a jamais daté ses tableaux. Cependant l'inexpérience et les analogies qu'on y remarque avec la manière de P. Molyn et de Van Goyen et par conséquent avec celle de Jacob Gerritsz, permettent de distinguer quelques-uns de ses premiers

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, page 5.

ouvrages. D'ordinaire le trait de l'esquisse y est resté visible, l'aspect est presque monochrome et les colorations se réduisent à quelques frottis légers de couleurs transparentes, rehaussés çà et là dans les lumières par des touches plus empâtées. Le Musée de Berlin possède deux de ces paysages primitifs (nos 861 et 861 G), des *Vues de dunes* d'une tonalité assez pâle et dans lesquelles le feuillé des arbres est exprimé par un gribouillage timide et uniforme. Les personnages sont assez gauchement posés, mais déjà les ciels grisâtres montrent une souplesse de ton et une délicatesse de modelé qui semblent de bon augure. Un *Paysage montagneux*, du Ryksmuseum, qui nous paraît aussi une œuvre de jeunesse, mais un peu postérieure, nous offre dans un ciel bleu pâle ces nuages colorés et noyés avec les fonds, que le peintre s'est plu à reproduire si souvent par la suite. Le même motif devait d'ailleurs être repris par lui et à peine modifié dans deux autres charmants paysages du Musée de Berlin (no 861 B) et du Musée de Rotterdam (no 67) : des vaches s'abreuvant vers le déclin d'une belle journée dans un cours d'eau bordé de rochers abrupts.

A l'exemple de son père, et plus que lui encore, Albert Cuyp s'est appliqué à peindre tout ce qui l'intéressait dans la nature. Mais si variées qu'aient été ses aptitudes, on ne saurait cependant le rendre responsable des attributions aventureuses de certains catalogues. C'est ainsi qu'au Musée d'Amsterdam, M. Bredius a restitué à un peintre peu connu, Simon Van Douw, un *Combat de cavalerie*, qu'on croyait être de Cuyp, et qu'il a reconnu la main de J.-B. Weenix dans un tableau de *Gibier mort* qui lui était également attribué. De même, avec le catalogue de Berlin, nous pensons que la *Nature morte* de cette collection (no 861 F) et deux autres peintures du même genre inscrites sous son nom au Musée de Rotterdam (nos 62 et 63), signées toutes trois des initiales A. C., sont en réalité du peintre de nature morte A. Coosemans, dont le Musée du Belvédère possède aussi un tableau [1]. Nous ne saurions, en tout cas, reconnaître la main de Cuyp dans ces pêches et ces raisins d'une facture molle et lourdement pénible. M. Bode tient d'ailleurs pour erronée l'opinion généralement admise autrefois que Cuyp, à ses débuts, se serait contenté de signer ses tableaux de ses seules initiales. Il croit, au contraire, que l'artiste y a toujours mis son nom entier, ainsi qu'on

1. Au Musée de Lyon, une *Nature morte* attribuée à Cuyp n'est certainement pas non plus de lui, mais probablement d'A. Van Beyeren.

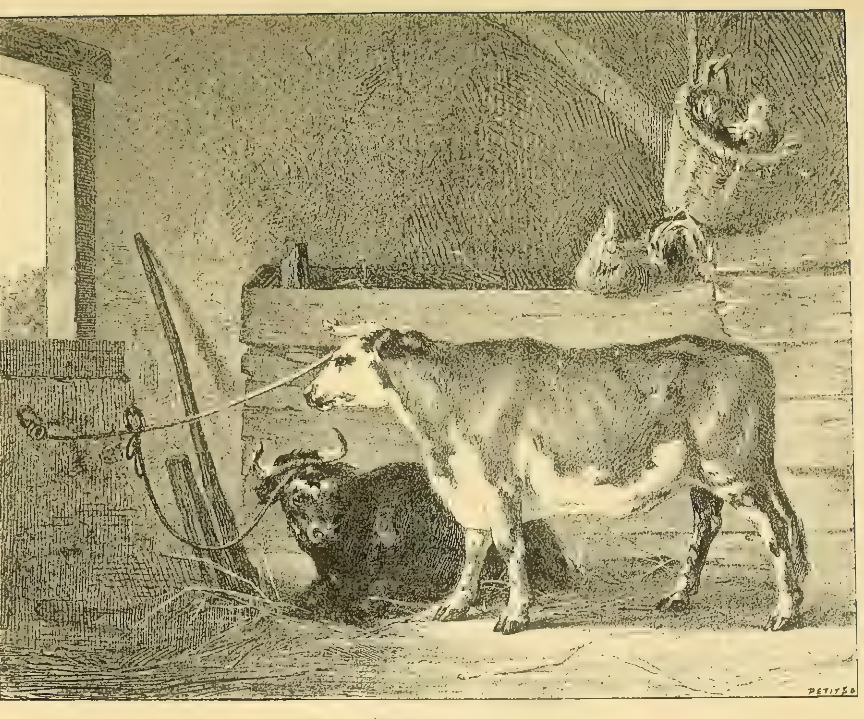


PAYSAGE MONTAGNEUX, PAR ALBERT CUYP.

(Ryksmuseum d'Amsterdam.)

peut le constater sur les productions mêmes de sa jeunesse, dont nous venons de parler. Il n'est pas inutile de remarquer cependant que Cuyp a certainement peint des *Natures mortes*, et M. Bredius a découvert, dans un inventaire fait à Dordrecht en 1719, deux *Déjeuners* et une *Perdrix*, formellement désignés sous le nom de l'artiste. A Amsterdam d'ailleurs, chez Mme la douairière Backer de Wildt, nous trouvons une de ces natures mortes signée A. C., une écrevisse avec des raisins et des pêches, dont l'attribution à Cuyp est incontestable et, au Musée même de Rotterdam, à côté des tableaux de fruits plus que médiocres dont nous venons de parler, on peut voir signé des mêmes initiales, un peu différemment tracées, il est vrai, un *Gibier mort* (n° 64) avec un lièvre, des pigeons, des poules et d'autres oiseaux, dont la chaude et puissante tonalité, le lumineux éclat et la franchise d'exécution nous paraissent tout à fait dignes du maître. La perdrix que tient le garde-chasse dans la *Promenade du Louvre* (n° 106), aussi bien que les poissons si admirablement peints dans le *Portrait du sire de Roovère* au Musée de La Haye, témoignent de l'habileté qu'il avait acquise à cet égard. Des qualités semblables se retrouvent dans un *Coq et une Poule* (n° 65) placés au Musée de Rotterdam, non loin du *Gibier mort*, et signés également des mêmes initiales.

Ce Musée de Rotterdam est, du reste, très intéressant pour les études qu'il possède de Cuyp et nous pouvons nous y renseigner sur la façon dont le maître consultait la nature. Avec une *Tête de vache* (n° 66) largement traitée, d'une couleur très puissante et d'une facture à la fois expéditive et savante, nous y admirons plus encore une *Étude de chevaux dans une écurie* (n° 61). Ces deux chevaux, vus l'un de profil, l'autre de croupe, gris pommelés tous deux, sont exécutés avec une conscience scrupuleuse. La peinture très savoureuse est d'une pâte abondante, très habilement maniée, toujours dans le sens de la forme, et le dessin général des animaux se poursuit avec une singulière justesse, malgré la multiplicité des taches de leur robe. Les dégradations très délicates sont relevées çà et là par des accents d'une sûreté magistrale. A Dulwich-College nous trouvons aussi deux de ces études (n°s 114 et 156) qui remplissaient Géricault d'admiration, une autre chez sir Richard Wallace, et deux encore chez le duc d'Aremberg, un *Cheval blanc* et un *Cheval noir* se faisant pendants, mais de valeur moindre. Faites évidemment pour son instruction, ces études devaient être fort utiles à l'artiste ; grâce à elles il acquérait peu à peu cette connaissance des allures du cheval qui



INTÉRIEUR D'ÉTABLE, PAR ALBERT CUYP.

(Musée de Bruxelles.)

faisait bientôt de lui le peintre de la société élégante de Dordrecht. Au dire d'Houbraken, un de ses tableaux en ce genre était surtout célèbre; c'est celui où il avait représenté les plus beaux chevaux de cette ville avec une telle vérité que l'on pouvait reconnaître chacun d'eux, et peut-être est-ce ce tableau : *Un Manège avec des cavaliers*, que possède le duc de Bedford. Au Musée de Bruxelles, un *Intérieur d'étable* avec un bœuf brun tacheté de roux et un bœuf noir couché nous paraît également avoir été peint d'après nature. Dans ce tableau, le coq juché sur la cloison qui partage en deux cette étable est une merveille de vérité, et les hérons, les canards, les oies et les pigeons que nous avons pu observer dans plusieurs tableaux de Cuyp nous prouvent la justesse avec laquelle il savait reproduire les formes et les attitudes de ces divers animaux. Il est certainement, à cet égard, supérieur à la plupart des peintres qui se sont fait une spécialité de la représentation des basses-cours. Au Musée d'Amsterdam, où Hondecoeter compte quelques-uns de ses ouvrages les plus vantés, le *Combat d'un coq et d'un dindon* par Cuyp (nº 66), que nous avons précédemment reproduit à l'eau-forte, permet de mesurer la distance qui sépare les deux artistes, le sens supérieur dont ce dernier fait preuve pour agrandir à sa façon le domaine d'un genre un peu secondaire. La lutte telle que Cuyp l'a imaginée est véritablement épique. Des becs et des ongles les deux combattants s'escriment à qui mieux mieux. Emportés par une fureur pareille, ils font voler autour d'eux les plumes qu'ils s'arrachent et tandis qu'une poule, témoin de la bataille, en attend l'issue avec émotion, une autre plus craintive s'enfuit effarée, loin de cette bagarre. La largeur du parti, la richesse des colorations, l'accord harmonieux entre les plumages des volatiles et le fond bleuâtre d'un ciel d'orage, sont ici d'un maître; Cuyp nous montre éloquemment que même en traitant les sujets les plus modestes, un grand artiste peut mettre sa marque à tout ce qu'il fait.

Le désir de manifester son habileté à peindre les animaux de toute sorte n'a cependant pas toujours aussi bien réussi à Cuyp. Nous citerons ici, comme la plus malheureuse de ses tentatives à cet égard, un *Orphée charmant les animaux*, qui fait partie de la collection du marquis de Bute. C'était là un sujet alors assez en vogue et que Jan Brueghel, Roelandt Savery et plus tard Paul Potter devaient traiter tour à tour; sans grand succès d'ailleurs, car dans ces divers tableaux la figure du personnage principal ne répond guère aux poétiques idées qu'éveille une semblable donnée. La composition de Cuyp est particulièrement grotesque, et l'on concevrait difficilement



LA MEUSE A MERWEEDE, PAR ALBERT CUYP.

une image aussi ridicule que cette traduction de la fable antique telle qu'il l'a comprise. Son Orphée, un gros bonhomme réjoui, aux traits vulgaires, couronné de lauriers et vêtu d'une jaquette avec un col blanc rabattu, racle son violon avec l'entrain d'un ménétrier de village, et derrière les animaux qui l'entourent, — un jeune chien pataud, des chats, un éléphant et un lièvre blotti sous les feuillages du premier plan, — on cherche involontairement à l'horizon le clocher de Dordrecht au fond de ce paysage très hollandais [1].

Comme son père, Cuyp devait aussi peindre des portraits, mais les œuvres peu nombreuses que j'ai pu voir de lui en ce genre, à la National-Gallery (datées de 1649), au Ryksmuseum, dans la collection Rothan, etc., ne me permettent guère d'exprimer le regret qu'elles soient assez rares [2]. L'agréable portrait exposé à la *Winter-Exhibition* en 1890 par lord Ashburton, me paraît être celui de l'artiste lui-même, une bonne et honnête figure, pleine et colorée. Le personnage bien posé est vêtu avec une élégante simplicité et les murailles blanches, ornées de quelques moulures et qui semblent celles d'une église — sur lesquelles il se détache, — confirmeraient assez la dénomination de cet ouvrage, Cuyp, ainsi que nous le verrons plus tard, ayant rempli des charges importantes dans plusieurs des communautés religieuses de Dordrecht. Mais, en général, les portraits du peintre, avec leur dessin un peu mou, leur expression indifférente et leur ressemblance assez vague, n'ont jamais ce caractère si fortement individuel que Jacob Gerritsz Cuyp arrivait à mettre dans la physionomie de ses visages. En revanche, Albert devait se montrer créateur dans un autre genre de peintures bien faites pour plaire aux riches amateurs de son époque. Nous voulons parler de ces portraits équestres, de dimensions moyennes, dans lesquels il a représenté les membres des familles patriciennes de sa ville natale. *Promenades à cheval*, *Haltes devant une auberge*, *Départs pour la chasse*, *Parties de pêche*, tels sont les motifs familiers au moyen desquels il a su varier ces sortes de portraits, trouvant dans ces diverses données l'occasion de nous montrer ses modèles paradant sur leurs montures. Les tur-

1. La collection de l'*Amalien-Stift*, à Dessau, possède une variante de cet *Orphée charmant les animaux* de Cuyp.

2. Il jouissait cependant d'une assez grande réputation à cet égard, et une gravure de S. Savery, accompagnée de vers latins de Saumaise, nous fait connaître un de ses meilleurs ouvrages en ce genre ; c'est le portrait d'Andreas Colvius, pasteur de l'église gallo-belge de Dordrecht, peint en 1646, une figure maigre et intelligente, pleine de distinction. Nous ignorons ce qu'est devenu ce portrait.

bans, les bonnets à plumes dont Cuyp les affuble, leurs vestes de velours chamarrées d'or ou bordées de fourrures, avec leurs nuances parfois discordantes, les cimeterres et les yatagans passés à leur ceinture, toute cette défroque enfin qui nous rappelle les déguisements sous lesquels Rembrandt aimait à se poser en face de son miroir, ne nous donnent qu'une médiocre idée du goût du peintre et de ses concitoyens. Cuyp se prêtait à tous les caprices de ses clients sans parvenir à leur donner toujours une tournure bien élégante. Le type du cheval, alors en vogue, n'est pas non plus très heureux dans ces tableaux; peut-être l'artiste en a-t-il rendu l'apparence encore plus disgracieuse en exagérant la petitesse de sa tête busquée et la lourdeur de son épaisse encolure. Dans le tableau du Mauritshuis de La Haye, qui représente le *Sire de Roovère assistant à la pêche au saumon*, l'ordonnance est d'une gaucherie extrême. Ce seigneur raide et lourdaud huché sur son petit cheval, le terrain et le canal dont les lignes parallèles coupent la composition, les petits arbres symétriquement plantés sur les berges, la maison de campagne, vue de face, à laquelle ils aboutissent, tout cela est disposé suivant une perspective tellement enfantine et présente un aspect si déplaisant qu'on ne songe pas tout d'abord à admirer la qualité du ton, l'intensité des colorations sur le ciel et la beauté d'exécution de certains détails, surtout des poissons que viennent de capturer les pêcheurs.

A en juger par leur quantité, ces images étaient sans doute fort appréciées des contemporains de l'artiste, et au Louvre, en Angleterre, dans les collections privées ou publiques, on en rencontre de nombreuses répétitions. Elles attestent non seulement la réputation dont Cuyp jouissait, mais ses rapports avec les principales familles du pays. Les personnages les plus considérables tenaient à être ainsi peints par lui et au nom du sire de Roovère, à celui du prince d'Orange qui, à en croire la tradition, figurerait dans un de nos tableaux du Louvre, il faut joindre ceux des jeunes Michel et Cornelis Pompe Van Merdeervoort que, d'après un inventaire de 1749, Cuyp aurait représentés partant pour la chasse, et celui de Cornelis Van Beveren que l'on dit avoir été son ami. Peut-être ces relations avec les familles patriciennes du pays ont-elles donné naissance à la légende suivant laquelle l'artiste aurait fait de la peinture en amateur, sans chercher à tirer parti de son talent, légende que nous trouvons encore mentionnée dans plusieurs catalogues récents, dans celui de Dulwich-College entre autres. Ainsi que le fait observer M. Weth, il n'est guère probable, surtout dans

une ville aristocratique comme Dordrecht, que des gens formalistes et entichés de leur noblesse, près desquels le métier de peintre n'était certainement pas en grand honneur, auraient accepté des cadeaux du fils d'un simple bourgeois, comme était Cuyp. Le fait qu'en 1665 un certain B. Van Kalraet fut placé chez lui en apprentissage, fait rapporté par Houbraken, montre bien que Cuyp était encore à cette date regardé par ses concitoyens comme un peintre de profession.

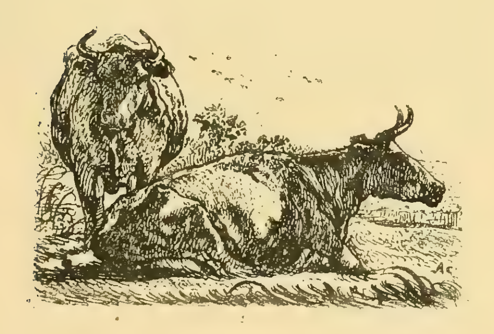
Grâce à sa vie exemplaire et laborieuse, dont témoigne également Houbraken, notre artiste avait, du moins, hérité dans sa ville natale de l'estime dont son père y jouissait. Peu à peu même il l'avait accrue par la supériorité de son talent et par une dignité de caractère à laquelle tous rendaient hommage. Il avait, de plus, acquis une certaine aisance, car à la mort de ses parents, il s'était trouvé, comme leur fils unique, en possession de tout le bien qu'ils avaient amassé. Le mariage qu'il contracta assez tardivement en 1658, il avait alors 38 ans, devait encore lui faciliter l'accès de la haute société, car la femme qu'il épousait, Cornelia Boschman, fille d'un pasteur de Zwyndrecht, était depuis 1650 veuve d'un homme considérable, Johann van de Corput, décédé conseiller de l'amirauté en Zéelande. Cornelia qui de ce premier mariage avait eu un fils et deux filles était, sans doute, elle-même assez riche, et, dès 1659, Cuyp quittait la maison paternelle qu'il avait habitée jusque-là pour occuper, dans la Wynstraat, une installation plus spacieuse, possédée auparavant par J. de Corput. C'est là qu'au mois de décembre de cette même année, une fille était née aux deux époux, le seul enfant qu'ils dussent avoir et qui était inscrite sous le nom d'Arendina, sur les registres de l'église des Augustins.

Toujours épris de son art, Cuyp ne cessait pas de trouver des beautés nouvelles à la nature au milieu de laquelle il vivait. Les environs proches de Dordrecht lui fournissaient en abondance les motifs qu'il préférait et, jusqu'à la fin de sa carrière, il ne se lassa jamais d'y chercher ses inspirations. On voit qu'il s'intéressait à tous les détails de la vie rustique de cette aimable contrée et il excellait à en exprimer les scènes gracieuses et variées. Dans ces plaines immenses, coupées par d'innombrables cours d'eau, la vue s'étend au loin sans être arrêtée par aucun accident de terrain. Çà et là, un bouquet d'arbres, quelques chaumières et les troupeaux disséminés dans les prairies se détachent nettement sur l'horizon. Ainsi espacés parmi les vastes étendues des polders, ces animaux mettent seuls un peu de vie dans la campagne. C'est vers eux que se porte le regard,

autour d'eux que se concentre l'intérêt d'un paysage avec lequel s'harmonisent si bien leurs franches colorations et leurs tranquilles allures. A toute heure du jour, libres et nonchalantes, les vaches hollandaises errent à leur gré dans ces plantureux pâturages. Dispersées pour brouter, elles se réunissent, au moment du repos, au bord des fossés ou près des barrières où viennent les joindre les bêtes des clos voisins, poussées comme elles par je ne sais quel vague besoin de société. Tandis que s'écoulent, lentes et monotones, les heures de ces journées toujours pareilles, elles demeurent là, accroupies ou debout, sommeillant près de leurs compagnes ou se contemplant silencieusement dans une béate extase. Le voyageur qui parcourt la contrée est frappé par ce spectacle qui pendant longtemps le suit sur sa route, des deux côtés de la voie ferrée, ou le long des deux rives du fleuve sur lequel glisse doucement le bateau qui l'emporte.

ÉMILE MICHEL.

(La fin prochainement.)



UN IVOIRE BYZANTIN DU IXe SIÈCLE

REPRÉSENTANT LE COURONNEMENT DE L'EMPEREUR D'ORIENT LÉON VI



J'ai reçu d'Orient les photographies d'un très précieux ivoire byzantin, sur lequel figure le portrait, inconnu jusqu'ici, de l'empereur Léon VI, le père du Porphyrogénète, l'aïeul du grand basileus Basile II. Ce monument est inédit. Les photographies m'en ont été envoyées d'une île de l'Archipel. Il m'est interdit de préciser davantage J'ai vainement tenté de faire acquérir cet ivoire par le Musée du Louvre ou le Cabinet des Médailles. Le prix qu'on demandait était trop élevé. J'ai dû me contenter de la permission qui m'a été accordée de faire passer ces très insuffisantes photographies sous les yeux de mes confrères de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Je me permets de les présenter aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, espérant qu'elles leur offriront quelque intérêt.

Cet ivoire consiste en une plaque de 10 centimètres de large sur 10 de haut et 2 d'épaisseur, du poids de 275 grammes, de couleur rougeâtre très foncée, sculptée sur ses deux faces et sur les deux côtés, lesquels sont à peine visibles sur les photographies. Sur l'une des faces est figuré, je l'ai dit, le couronnement d'un basileus par la Vierge, assistée de l'archange Michel; et ce qui donne à cette représentation une importance toute particulière c'est que le nom du prince figure dans l'inscription gravée au-dessus, puis que son effigie est traitée de telle sorte que nous sommes assurés d'avoir sous les yeux son portrait véritable. C'est donc là un monument historique

de premier ordre, un des bien rares portraits connus d'un basileus des IXe et Xe siècles, car ceux qui figurent sur les monnaies sont très insuffisants. En outre, cet ivoire est une œuvre d'art, un de



IVOIRE BYZANTIN DU IXe SIÈCLE.

(Face antérieure.)

ces rares objets de la fin du IXe siècle, qui sont demeurés comme de palpables témoignages de l'habileté des ouvriers constantinopolitains. Ce n'est certes pas encore le bel art du plein Xe siècle, tel qu'il apparaît, par exemple, sur l'admirable triptyque d'ivoire récemment acquis par le Musée du Louvre [1]; c'est quelque chose de beaucoup plus rude, de moins idéalisé, mais aussi de plus personnel, avec une certaine intensité de vie dans le rendu de la physionomie et du geste.

Je passe à la description des personnages figurés sur la plaque Trois sont sculptés sur chaque face, représentés en buste sous une

1. Voyez mon article de la *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1891, page 294.

arcade supportée par deux colonnettes. L'arcade et le linteau de chaque côté portent une longue inscription. Entre le linteau et l'arcade sont sculptées de chaque côté trois arcades secondaires dont une médiane, plus élevée, recouvrant des voûtes en forme d'absides. L'abside médiane est ornée de trois fenêtres. — Le sommet de la plaque a été brisé, mais on voit que, sur les côtés du moins, elle se terminait par des ornements en forme de feuillages. La base est percée de trois trous qui paraissent avoir été pratiqués à une époque postérieure.

Sur la face antérieure le Christ barbu, bénissant de la main droite, tenant de la gauche, serré contre sa poitrine, le Livre des Évangiles, nimbé du nimbe crucigère, accosté des sigles accoutumées $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$, est placé entre les saints Paul et Pierre, tenant, l'un le volumen, l'autre l'épée, bénissant également de la main droite.

Sur la face postérieure, l'empereur est certainement la figure la plus intéressante, celle qui donne à cet ivoire toute sa valeur historique. On n'a qu'à comparer cette effigie à celles des autres saints personnages ses compagnons pour s'assurer à quel point elle présente un caractère remarquable d'individualité. L'empereur, dont le nom, je le répète, est donné par l'inscription, est figuré jeune, tel qu'il était, âgé de 21 ans, à l'époque de son avènement en 886, au moment où cette œuvre d'art a dû être exécutée.

Léon VI porte une haute couronne consistant en un cercle de métal surmonté de deux rangs de grosses perles et d'un rang de perles plus grosses encore, ou plus probablement de pierres précieuses. Des pendeloques richement ornées retombent sur les côtés de la face. La barbe est courte, taillée en pointe, avec de fortes moustaches; le nez est fort; la physionomie est expressive; certainement l'artiste s'est efforcé de nous donner un portrait ressemblant. Le basileus est vêtu du *sakkos* impérial à large bordure, cousue de perles et de cabochons indiqués par de doubles petits cercles concentriques. Sous le *sakkos* apparaît la robe talaire également brodée de perles. Léon porte de la droite la haste, de la gauche le globe crucigère. On aperçoit le haut de son bouclier orné de pierreries.

La physionomie de la Théotokos, placée entre les sigles accoutumées, est pleine de douceur et de gravité. La Mère de Dieu est voilée du *maphorion*, nimbée comme du reste tous les autres personnages figurés, sauf l'empereur. De petites croix sont gravées sur son manteau ou *mandya*. De la main droite, elle pose la couronne sur la tête du basileus. Elle tient la gauche étendue.

L'archange Michel, l' « archistratège des nuées célestes », aux cheveux bouclés, aux vêtements brodés de perles et de gemmes, tient le sceptre, le globe et le bouclier.

L'épaisseur de la plaque est occupée de chaque côté par un



IVOIRE BYZANTIN DU IXe SIÈCLE.

(Face postérieure.)

personnage en buste qu'on aperçoit fort mal sur les photographies. Ce sont probablement aussi des bustes de saints.

Les noms des saints représentés sont gravés en lettres très fines, disposées verticalement, suivant la coutume byzantine, sur les colonnettes latérales. Les photographies assez mauvaises ne permettent de déchiffrer que les noms des saints Pierre et Paul.

L'inscription gravée en grands caractères est fort importante. Elle se lit en commençant par les mots gravés sur l'arcade de la face antérieure, en suivant sur l'arcade du revers, puis sur le linteau du même côté, enfin en finissant sur le linteau de la face antérieure.

La voici dans son développement :

$\overline{\text{ΚΕ}}$ (pour ΚΥΡΙΕ) ΕΝ ΤΗ ΔΥΝΑΜΕΙ CΟΥ ΕΥΦΡΑΝΘΗCΕΤ’(αι) ΛΕΩΝ Ο ΒΑC(ιλευς) ΚΑΙ ΕΠΙ ΤΩ CΩΤΗΡΙΩ CΟΥ ΑΓΑΛΛΙΑCΕΤΑΙ CΦΟΔΡΑ. ΕΝΤΕΙΝΟΝ Κ’ (pour ΚΑΙ) ΚΑΤΕΥΟΔΟΥ Κ’ (pour ΚΑΙ) ΒΑCΙΛΕΥΕ ΛΕΩΝ ΑΝΑΞ. ΛΙΤΑΙC ΦΟΙΤΗΤΩΝ ΧΡΙCΤ’(ου) ΑΝΑΓΟΥ[1] CΩ ΔΟΥΛ’(ω).

Éternel, le basileus Léon se réjouira en ta force, et combien s’égayera-t-il en ton salut! Augmente et prospère et règne, prince Léon. Par les prières des disciples du Christ, fortifie-toi[2] *pour ton serviteur.*

La première phrase de cette inscription n’est que le verset 1 du psaume XX dans lequel a été intercalé le nom de l’empereur. La seconde est une portion du verset 5 du psaume XLIV avec une addition semblable.

Ce monument, très précieux, a été certainement exécuté pour quelque église de Constantinople à l’occasion de l’avènement de Léon VI et de son couronnement. La physionomie du prince est bien celle d’un jeune homme de 21 ans. On peut donc fixer la date de cet ivoire à peu près exactement à l’année 886. Je ne crois pas qu’on puisse songer à Léon V qui périt en 820 et qui, du reste, a presque constamment persécuté le culte des images. Quant aux Léon plus anciens, ils sont absolument hors de question[3].

Le dernier mot de l’inscription est un indice que l’ivoire a dû être exécuté aux frais de quelque haut personnage qui s’intitule, suivant la coutume, le *serviteur* de l’empereur. Le correspondant qui m’a envoyé la photographie a négligé de me dire si le nom de ce personnage ne serait point gravé sur un des petits côtés de la plaque.

Quelle était la destination de cet objet? Ne serait-ce là que la partie supérieure d’un monument plus considérable? Il est impossible de décider de ces questions sans avoir examiné l’objet lui-même. On ne peut, pour diverses raisons, songer à un fragment de triptyque. Serait-ce le piédestal d’une croix ou de quelque reliquaire? Il faudrait, je le répète, voir l’objet pour pouvoir se faire une opinion.

GUSTAVE SCHLUMBERGER.

1. Je dois à M. K. Krumbacher, l’éminent byzantiniste de Munich, la restitution de ce mot ΑΝΑΓΟΥ, dont deux lettres ont malheureusement disparu sur le monument.

2. *Élève-toi, prends ton essor.*

3. Léon III et Léon IV furent, on le sait, des iconoclastes. Le premier fut un ardent persécuteur des images. Le second, après quelque modération dans le début de son règne, marcha sur les traces de ses prédécesseurs.

HUGUES SAMBIN

SCULPTEUR SUR BOIS ET ARCHITECTE



Deux récentes études de MM. Auguste Castan, conservateur de la bibliothèque de Besançon [1], et Noël Garnier, professeur d'histoire au lycée de Dijon [2], viennent de remettre en lumière un artiste que la capitale de la Bourgogne revendique comme une de ses vieilles gloires. Revendication un peu tardive, nous permettra-t-on d'ajouter. Depuis bientôt trois siècles, en effet, aucun des nombreux érudits et littérateurs du cru, volontiers chercheurs d'illustrations locales à célébrer, n'a songé avant ces derniers temps à esquisser une sérieuse biographie de Hugues Sambin. A l'exception d'un sonnet louangeur

1. *L' « Architecteur » Hugues Sambin, créateur de l'école bourguignonne de menuiserie d'art au* XVIe *siècle, auteur de la façade du Palais de Justice de Besançon. Notice biographique.* Besançon, Dijon, 1891, in-8° de 48 pages et 6 planches (Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*). — Cette notice a été précédemment publiée, sauf les planches, dans le volume de la XIVe *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements* (Paris, 1890, in-8°), p. 217-247. — Dans deux volumes antérieurs des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs* (années 1870-71 et 1879), M. Castan avait déjà signalé les œuvres laissées par Sambin à Besançon. Il a bien voulu nous autoriser à faire d'après une de ses planches un dessin représentant la façade du Palais de Justice de Besançon.

2. *Contribution à l'histoire de Hugues Sambin.* Dijon, 1891, in-8° de 109 pages et 10 planches (extrait des *Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire*). Nous devons à l'obligeance de M. Henri Chabeuf, président de cette société, communication de trois des planches du travail de M. Garnier.

d'Étienne Tabourot [1], — le Tabourot des *Bigarrures*, — les écrivains dijonnais contemporains ne l'ont pas, que nous sachions, jugé digne du moindre souvenir. Chez ceux du XVIIe siècle [2] [3], même silence à son endroit. L'un d'eux, Philibert de La Mare a réservé l'honneur d'un panégyrique à un architecte amateur de cette époque, à Guillaume Philandrier [4], connu, il est vrai, par de savantes annotations de Vitruve, mais né à Châtillon-sur-Seine et ayant passé presque toute son existence loin de la Bourgogne. Si deux chroniqueurs inédits de l'abbaye de Saint-Bénigne, de la fin du XVIIe siècle, ne consacraient pas trois ou quatre lignes à Sambin, à propos des stalles de leur église [5], il faudrait, pour trouver à Dijon quelques renseignements recueillis sur son compte, arriver jusqu'en 1742, jusqu'à la *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, de l'abbé Papillon [6].

La réputation de Sambin, du reste, n'aurait probablement pas franchi de sitôt les limites de la province, n'était le recueil de cariatides qu'il fit imprimer en 1572. Ce volume ne passa point inaperçu au milieu des publications analogues; les anciens bibliographes n'omirent pas de le signaler; mais aucun d'eux, malheureusement, n'a pris soin d'y joindre, comme ils le firent souvent pour d'autres, un commentaire sur la vie et les œuvres de son auteur. Ainsi la *Bibliothèque* de La Croix du Maine [7] et celle d'Antoine du Verdier [8], si précieuses au point de vue des matériaux biographiques pour le XVIe siècle, cataloguent simplement l'*Œuvre de la diversité des Termes*. L'abbé de Marolles se borne à recommander ce recueil aux collectionneurs [9] et à comprendre « Sambin » dans sa nomenclature d'artistes [10]. En 1680, Guy Allard est un peu moins concis : « Hugues Sambein, de Vienne, estoit (dit-il) un excellent architecte. Il a composé un livre

1. Ce sonnet figure en tête de l'*Œuvre de la diversité des Termes dont on use en architecture, réduict en ordre par maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon* (Lyon, 1572, petit in-folio, pl.).

2 et 3. Claude Turrin, Jean Richard, Jean Girard, Fr. Rémond, le P. Chiflet, les Saumaise, Barth. Morisot, etc.

4. *De vita, moribus et scriptis Guillelmi Philandri... epistola.* S. L. (Dijon), 1667, pet. in-4°.

5. *Archives historiques, artistiques et littéraires*, tome I, p. 505-506.

6. Tome II, p. 223-224.

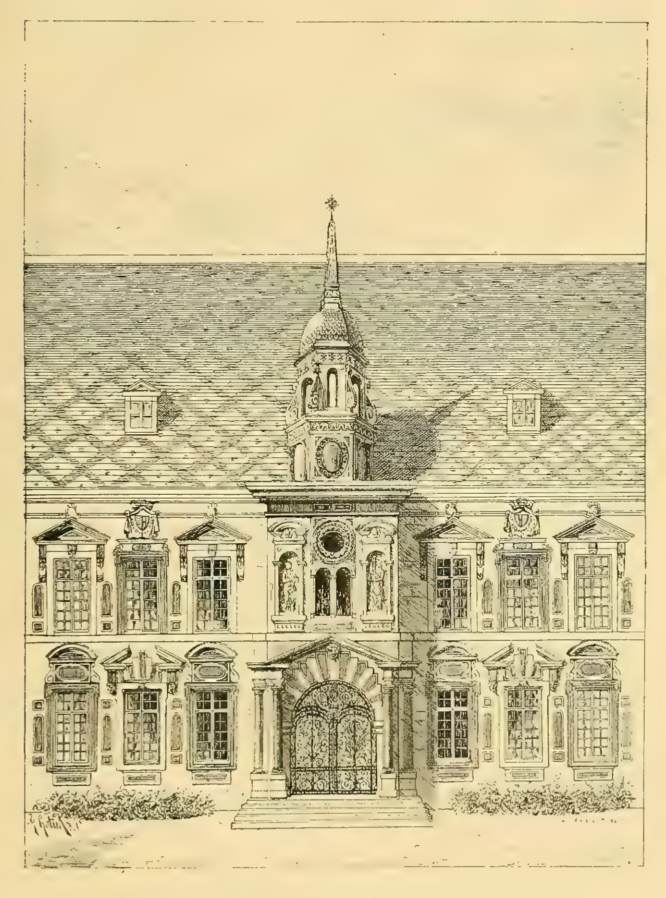
7. Paris, 1584, in-folio, p. 173.

8. Lyon, 1585, in-folio, p. 577.

9. Dans ses deux *Catalogues de livres d'estampes et de figures en taille-douce* (Paris, 1666 et 1672, in-12), p. 116 du premier et 62-3 du second.

10. *Le Livre des peintres et graveurs*, nouv. édit. (Paris, 1872, in-12), p. 24.

de thermes (*sic*)... ; il vivoit l'an 1570 et a finy ses jours à Dijon »[1]. Le



FAÇADE DU PALAIS DE JUSTICE DE BESANÇON, PAR HUGUES SAMBIN.

1. *La Bibliothèque du Dauphiné* (Grenoble, 1680, in-12), p. 201. — La seconde édition, revue par Chalvet (Grenoble, 1797, in-8°), donne (p. 286) la variante suivante : « Hugues Sambain, architecte de Vienne en 1570, mort à Dijon, a laissé un ouvrage sur l'architecture. »

Dictionnaire des monogrammes de Christ[1] lui attribue d'autre part, quelques estampes signées des initiales H. S. En revanche, il ne figure ni dans l'*Abecedario* de Mariette, ni dans les dictionnaires d'architectes de Félibien, de Pingeron, de Dargenville, de Milizia, de Ticozzi et de Quatremère de Quincy.

Bref, il y a quarante ans à peine, on était encore réduit à son sujet, comme hélas! pour nombre d'anciens artistes, à quelques données incomplètes, mêlées d'hypothèses et de contradictions.

La grande enquête sur l'histoire des arts en France, inaugurée par les Laborde, les Chennevières, les Montaiglon — pour ne parler que d'eux — commença à percer la légende qui enveloppait la vie de Hugues Sambin et à réagir contre l'oubli où son nom même avait sombré.

En 1854, pendant qu'à Paris ce nom sortait définitivement des limbes de l'obscurité, grâce à un chapitre des *Artistes provinciaux* de M. le marquis de Chennevières[2], le regretté Jules Renouvier lui rendait à Montpellier un brillant hommage[3]. L'attention était dès lors attachée à Sambin. Elle a été à diverses reprises ravivée depuis, ces dernières années surtout, par les ouvrages de MM. Alfred de Champeaux et Edmond Bonnaffé sur l'histoire du meuble et par une série d'articles de M. Henri Chabeuf dans le *Journal des arts*[4]. Hier enfin les publications simultanées de MM. Castan et Garnier réinscrivaient le vieux « maistre architecteur » à l'ordre du jour de la curiosité artistique.

De ses deux biographes, le premier — un des vétérans de l'archéologie et de l'histoire provinciales — a spécialement relevé les traces de Sambin en Franche-Comté à Besançon, à Dôle et à Salins; le second — un nouveau venu dans l'érudition — l'a étudié en Bourgogne, et particulièrement à Dijon où il a passé la majeure partie de sa carrière. Les archives de cette ville surtout ont fourni à M. Garnier des renseignements nombreux et précis, incomplets encore, sans doute, mais

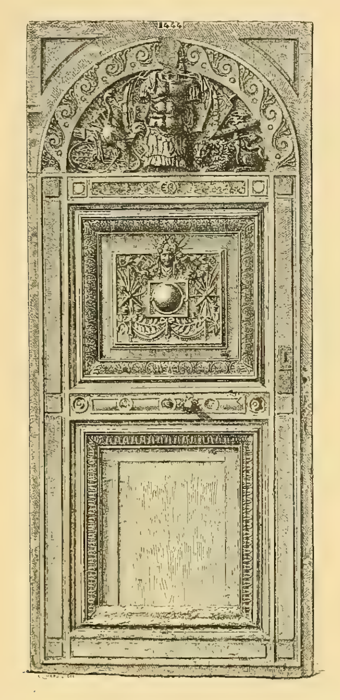
1. Paris, 1750, in-8°, p. 155. Dans leurs dictionnaires de monogrammes, Brulliot, Nagler, etc., ont ensuite discuté plus à fond cette question.

2. « Hugues Sambin, sculpteur et architecte à Dijon », dans les *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. III, p. 29-39.

3. *Des Types et des Manières des maîtres graveurs*, XVI[e] *siècle* (Montpellier, 1854, gr. in-8°), p. 213.

4. N[os] des 10 août, 12 octobre, 2 et 23 novembre 1888. Ces articles sont signés du pseudonyme André Arnoult.

de nature déjà à satisfaire notre impatience en attendant que les chartriers bourguignons aient révélé leurs derniers secrets. Les recherches qu'y continue l'auteur nous laissent l'espérance de voir

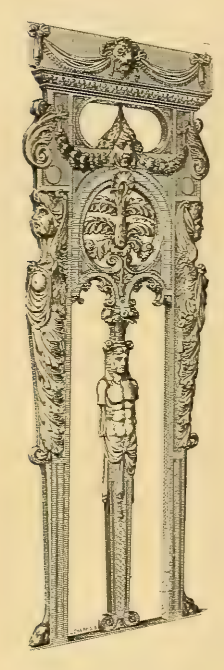


PORTE DU SCRIN DU PALAIS DE JUSTICE DE DIJON (AU MUSÉE DE CETTE VILLE).

prochainement combler, en partie au moins, les lacunes de ses premières investigations.

Un de ces *desiderata* a trait au lieu de naissance de Sambin : on ne l'a pas jusqu'ici déterminé avec certitude. Il ne peut plus guère être question, à la vérité, de Vienne ni de Blois, et Dijon même doit, selon toute apparence, renoncer aussi à cet honneur, étant donné, indépendamment d'autres présomptions, qu'aucun Dijonnais du nom de Sambin n'apparait avant 1548 dans les archives municipales, conservées cependant presque au complet à partir du XVe siècle

Mais deux opinions restent encore en présence. M. Castan invoque des arguments plausibles en faveur de la ville de Saint-Claude, dans les montagnes du Jura; M. Garnier en allègue d'autres au profit du village de Talant, distant de quelques kilomètres de Dijon. La première hypothèse nous avait paru d'abord la plus vraisemblable; nous penchons à nous rallier désormais à la seconde : tout récemment, en effet, la preuve vient d'être acquise qu'il existait des Sambin à Talant aussi bien qu'à Saint-Claude à la fin du xv[e] siècle et dans la première moitié du xvi[e].



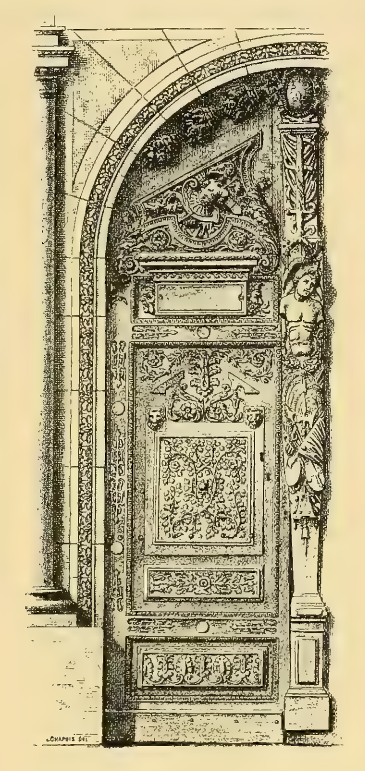
PANNEAU DE CLÔTURE
(Chapelle du Palais de Justice, à Dijon).

On ignore aussi la date exacte de sa naissance; mais en la circonscrivant aux entours de l'année 1520, on n'est sûrement pas loin de la vérité. D'après des conjectures très probables, il eut pour père un maître menuisier, nommé également Hugues Sambin, qui demeurait à Dijon en 1548 et y mourut en 1562[1]. Lui-même y fut reçu maître menuisier le 8 mars 1549. L'année précédente, il avait épousé la fille d'un menuisier de Troyes, Jean Boudrillet[2], fixé à Dijon où il était venu en 1527 pour sculpter les stalles de l'église de Saint-Bénigne. Le séjour de Sambin dans la capitale de la Bourgogne est dès lors constaté presque sans interruption jusqu'en 1565. Il est choisi pour « maître juré » de sa corporation en 1553, 1554, 1556 et 1560. Mais chez lui comme chez tant d'autres artistes de l'époque qualifiés modestement de huchiers ou de maçons, le menuisier avait l'étoffe d'un sculpteur, d'un ingénieur et d'un architecte. En 1557 et 1563,

1. On a contesté la coexistence à Dijon de deux Hugues Sambin, l'un et l'autre maître menuisier, et nié la date de la mort de l'un en 1562. Si leur degré de parenté n'est pas positivement établi, il est incontestable qu'un maître menuisier dijonnais appelé Hugues Sambin mourut en 1562. Cette date résulte non pas d'un prétendu document du début du xvii[e] siècle, mais de pièces authentiques annexées à un rôle d'imposition de 1562.

2. La tradition avait jusqu'à présent transformé ce Boudrillet en *Gaudrillet* et, qui pis est, fait de lui le *gendre* de Sambin.

la municipalité lui demande les plans d'une *tuerie* (abatoir), d'un abreuvoir et de moulins. Il visite, en 1558, « l'artillerie » de la ville, fait « plusieurs modèles pour l'équipage d'icelle » et dresse le devis d'une nouvelle porte aux remparts. En 1560, il reçoit mission de



PORTE EXTÉRIEURE DU PALAIS DE JUSTICE DE DIJON.

régler le cours du Suzon, encombré d'immondices et sujet à des crues inquiétantes; puis (1561), d'étudier un projet d'adduction d'eaux pour alimenter plus abondamment les fontaines publiques. C'est lui, un peu plus tard, qui organise et dirige toute la mise en scène décorative préparée à Dijon pour l'entrée de Charles IX (1564). De 1566 à 1571, on le perd de vue. Il est à présumer que, dans cet intervalle,

Sambin alla entreprendre à Vienne quelque travail d'architecture [1].

Nous le retrouvons en 1572 avec son recueil de cariatides, imprimé à Lyon et dédié à Léonor de Chabot, grand écuyer de France, lieutenant général de Sa Majesté en Bourgogne, comte de Charny et de Buzançais, etc. Ce haut et puissant personnage paraît avoir eu le goût des arts, — ne fût-ce que pour avoir chargé Jean Cousin d'achever le tombeau de son père l'amiral de Chabot, — et dut à cette époque employer Sambin aux embellissements de son château de Pagny [2]. Notre « architecteur » résida, du moins, plus de vingt-deux mois à Pagny « au service » du comte de Chabot; mais on ne possède aucun détail sur la nature des commandes qui purent alors lui être confiées.

De retour à Dijon, il ne s'en éloigna guère de 1574 à 1595. En 1574, il dresse pour l'administration de la province le devis de la charpenterie du Palais de Justice de Dijon et, cinq ans après, le plan d'une nouvelle construction pour la Chambre des requêtes. En 1580, il fait la réception d'ouvrages de maçonnerie aux fortifications de la ville. L'année suivante, il prend une part active à une enquête sur la canalisation de l'Ouche. En 1581 également, la municipalité de Besançon, peu satisfaite d'un projet de bâtiment communal dû à un maître maçon bisontin, a recours à lui pour avoir de nouveaux plans, aussitôt adoptés [3].

En 1582-83, le menuisier reparaît : il sculpte au Palais de Justice de Dijon la clôture de la chapelle, la porte du *scrin* (des archives), et probablement aussi la porte extérieure. Par la suite (1584-1587), le gouvernement de Bourgogne s'adresse encore à son expérience d'ingénieur et d'architecte. En 1592, le Parlement de Franche-Comté

1. Il y avait bien alors à Vienne une famille Sambein (Rochas, *Biographie du Dauphiné*, t. II, p. 388; voir aussi *Biblioth. nationale*, cabinet des titres, pièces origin., vol. 2624, dossier 58,337, n° 2); cependant l'architecte dont parle Guy Allard semble bien être le nôtre.

2. Pagny-le-Château (Côte-d'Or). — Ce château a été démoli en 1774 et 1786. Il n'en subsiste que la chapelle, fort curieuse au point de vue de l'art sous François Ier, mais où rien, croyons-nous, ne peut être mis à l'actif de Sambin.

3. Voir page 125, une vue de la façade de ce bâtiment (aujourd'hui le Palais de Justice). Les deux médiocres statues qui décorent cette façade, la Force et la Justice, sont l'œuvre d'un « architecteur » et « menusier » de Besançon, Gédéon Coillot. La grille de la porte est moderne. — Cf. l'étude publiée par M. Aug. Castan dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, année 1870-1871, p. 465 et suiv.

lui demande le modèle d'un jubé destiné à l'église de Dôle [1]. Trois ans après, il va à Salins conduire, comme « maistre architecteur » les travaux de défense jugés nécessaires pour mettre cette ville en état de résister aux troupes de Henri IV. Ce fut là, semble-t-il, un de ses derniers déplacements. Arrivé au terme d'une carrière déjà longue et laborieusement remplie, il vivait encore à Dijon au mois de juin 1600; il y était mort à la date de 1602.

Sa femme lui survécut. Il avait eu d'elle plusieurs enfants : David, menuisier comme son père, décédé à Dijon en 1585; Jacques, « orlogeur » à Blois, mort avant 1602, et dont le fils François, égale-



SIGNATURE DE SAMBIN EMPRUNTÉE A UNE LETTRE ORIGINALE DE 1582.

ment menuisier, revint en 1618 demeurer à Dijon; une fille, mariée avant 1590 au peintre dijonnais Antoine de Recouvrance; Bénigne, peintre à Salins en 1584-1594 [2]. Le nom des Sambin paraît s'être éteint à Dijon en la personne de Claude, maître menuisier, décédé en 1678.

Nous venons de résumer à grands traits la vie de Hugues Sambin, telle que les recherches de MM. Castan et Garnier permettent désormais de la reconstituer; essayons maintenant de porter un jugement impartial sur ses œuvres.

Gagnent-elles à être étudiées de près? Nous voudrions pouvoir l'affirmer. Il nous semble pourtant avoir affaire avec lui à une de ces réputations qui perdent, à être approfondies, quelque peu de leur auréole légendaire. Dans toutes les manifestations de son talent, il a été, sans doute, comme dessinateur de cariatides, comme archi-

1. Ajoutons qu'en 1582 il était occupé à faire « ung orloge » pour la municipalité doloise. — Lettre autographe de Sambin au maire de Dôle, en date du 3 novembre 1582 (*Archives de Dôle*, n° 1706). Nous reproduisons la signature de cette lettre.

2. La filiation de ce dernier n'offre guère de doute; cependant elle n'est pas rigoureusement prouvée.

tecte, comme sculpteur sur bois, l'objet d'éloges trop autorisés, depuis M. le marquis de Chennevières et Jules Renouvier jusqu'à MM. Edmond Bonnaffé, Alfred de Champeaux, etc., pour qu'il soit loisible de lui contester une place honorable parmi ses contemporains. Mais il y a aujourd'hui bien des degrés dans l'échelle comparative des maîtres d'une époque, et l'intérêt archéologique d'une œuvre, fût-elle du xvie siècle, n'entraîne plus forcément un certificat de haute valeur d'art. La suite de ses rudes et exubérantes cariatides — le seul ouvrage qu'il ait publié et un de ses principaux titres à la célébrité — soulève moins à présent les admirations enthousiastes de naguère; cependant ce sera toujours, à raison de sa date et de son parti pris décoratif, un document curieux à consulter, une source instructive de rapprochements si on compare la manière de l'auteur, d'un côté, aux belles interprétations de l'antique dues alors aux maîtres français, italiens et allemands; de l'autre, à l'exagération du genre où en arrivèrent après Sambin les Jean Vredeman de Vries, les Joseph Boillot, les Wendel Dietterlin, etc.

L'architecture paraît avoir été l'art préféré de « maître Hugues » [1]; par malheur, on n'a pas tous les éléments désirables pour coter exactement son mérite sous ce rapport. Il y a bien à Dijon la façade de Saint-Michel que la tradition lui attribue. Sambin, effectivement, dut avoir part — mais une part presque impossible à déterminer [2] — aux travaux de reconstruction de cette église, à ceux en particulier de la façade, qualifiée trop aisément de chef-d'œuvre par les uns, critiquée avec trop de sévérité par les autres. Le monument, à dire vrai, ne justifie « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ». Le style en est médiocre, l'ornementation compliquée, mais il ne manque ni d'originalité ni d'élégance. Il fait penser, qu'on nous pardonne l'image, à quelque mûre vigneronne de la banlieue de Dijon qui, au xvie siècle, serait venue à la ville se faire attifer en jeune et fringante bourgeoise à la dernière mode de la cour.

Le seul édifice auquel le nom de Sambin reste authentiquement attaché, le Palais de Justice de Besançon, est à coup sûr d'un habile

1. « L'architecture... à laquelle je me suis adonné dès mes premiers ans, avec diligente application de mon esprit, sans avoir discontinué », écrivait-il en 1572 dans la dédicace de son *Œuvre de la diversité des Termes.*

2. Les archives de l'église Saint-Michel de Dijon ont été presque entièrement détruites. — On sait seulement que l'architecte de Saint-Michel était en 1523 le maître maçon dijonnais Louis Gillebert. Vallée, *Inventaire* (manuscrit) *des Archives de la ville de Dijon,* série L, n° 686.

constructeur; à coup sûr, il « n'a cessé de plaire autant par l'élégance pondérée de ses lignes que par l'harmonie de coloration des matériaux bien choisis qui le composent »; mais on y chercherait en vain, selon nous, l'indice d'autre chose que d'un correct talent. A en juger par ce spécimen et même par la façade de Saint-Michel, notre « architecteur » ne peut pas être mis en parallèle avec les grands artistes du temps. A-t-il renové ou simplement continué, avec les données nouvelles, les traditions architectoniques des maîtres d'œuvres bourguignons de la fin du xve siècle et de la première moitié du xvie siècle [1]? A-t-il dépassé de beaucoup son compatriote et confrère Hugues Brouhée? Le manque de termes suffisants de comparaison ne nous autorise pas à nous prononcer. En tous les cas, il n'a certainement pas égalé un autre « maître maçon » de Bourgogne, son contemporain, beaucoup moins connu que lui, Nicolas Ribonnier, à qui l'on doit les plans du château du Pailly [2] et, probablement, le dessin de la belle clôture de chapelle conservée aujourd'hui au Musée de Langres.

Comme sculpteur, il serait classé hors de pair si on pouvait lui maintenir l'attribution du *Jugement dernier* du portail de l'église Saint-Michel; mais, en dépit d'une signature apocryphe, ce superbe morceau paraît un peu antérieur à l'époque où Sambin eût été en âge sinon de taille à l'exécuter, et jusqu'à preuve du contraire, nous nous en tenons à l'opinion d'un juge très compétent, M. Courajod, qui l'assigne à Dominique Florentin (Dominique del Barbiere), un Troyen comme le beau-père de notre Bourguignon.

Hors de pair aussi serait chez lui le menuisier-ornemaniste si, à Paris et en province, les musées, les églises, les édifices publics et les collections privées ne conservaient encore, malgré d'innombrables pertes, un tel ensemble d'exquis modèles de la menuiserie d'art pratiquée au xvie siècle dans presque toutes les régions de la France [3],

1. Jean Coliote dit de Mousterot, Jean de Dombale, Severin Bourgeois, Philibert Desrye, Jean Norrissier, Guillaume Simon, Guillaume Robert, Nicolas Dufour, etc.

2. A onze kilomètres de Langres.

3. Régions, disons-nous plutôt que « écoles provinciales ». Quelque autorité qu'aient les partisans de ce vocable, nous hésitons toujours pour notre part à l'adopter. L'enquête documentaire et monumentale sur l'histoire des arts au Moyen Age et à la Renaissance a beau se poursuivre activement d'un bout à l'autre de notre pays, elle est encore loin d'être close et, selon nous, ne permet pas jusqu'à présent de procéder, pour plusieurs branches de l'art au moins, à des

et si, dans leurs ouvrages, MM. A. de Champeaux [1] et E. Bonnaffé [2], entre autres, n'en signalaient pas tant de supérieurs aux œuvres authentiques de Sambin [3]. Quelle que soit la valeur d'invention et d'exécution de ces dernières, — et nous avons tenu à ce qu'ici même on pût s'en rendre compte, — elles ne sortent pas leur auteur, dans cette spécialité, d'un rang honorable mais un peu secondaire. Nous nous proposons, du reste, de reprendre plus en détail cette question dans une étude ultérieure sur l'art du bois en Bourgogne et principalement à Dijon où florissaient, dès le début du XIVe siècle, de nombreux ateliers d'*archiers* (huchiers).

On a écrit que Sambin avait gravé les planches de son recueil de cariatides et on lui a attribué en outre, — nous l'avons déjà vu, — plusieurs estampes signées des initiales H. S. Sur ces deux points, la question paraît tranchée actuellement dans le sens de la négative.

Il n'est plus guère permis non plus de garder d'illusion sur l'authenticité d'un médiocre paysage inscrit à son nom dans le catalogue du Musée de l'Ermitage.

Quant à la tradition qui fait de lui l'élève — on est allé jusqu'à dire l'ami et le collaborateur — de Michel-Ange, elle choque tellement la vraisemblance qu'il serait puéril de s'y arrêter. Il est même fort problématique qu'il ait jamais effectué le moindre voyage en Italie.

Les documents sont parfois, en vérité, d'inopportuns témoins. Ici ils nuisent plus qu'ils ne servent à une réputation choyée en province par la légende. La supériorité de maîtres tels que Pierre Lescot, Jean Bullant, Philibert Delorme, Jean Cousin, Jean Goujon, Jacques

classifications systématiques rigoureuses. Tant qu'elle n'aura pas livré tous ses résultats, il nous semble prématuré de créer une sorte de géographie des *écoles provinciales* et d'appliquer aux productions artistiques, d'après des indices ou des conjectures, des étiquettes aussi précises que peuvent l'être celles d'un musée d'histoire naturelle.

1. *Le Meuble* (Paris, s. d., Quantin, in-8°), t. I, p. 124 et suiv.

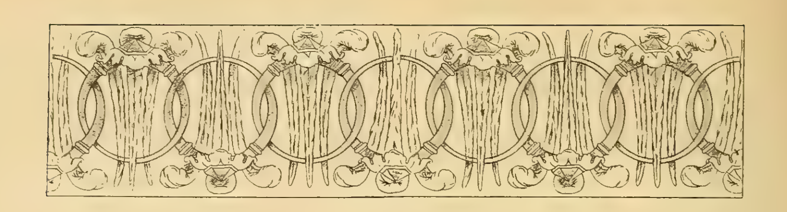
2. *Le Meuble en France au* XVIe *siècle* (Paris, 1887, in-4°).

3. Ses seules œuvres de menuiserie authentiques sont la clôture de la chapelle et la porte du *Scrin* du Palais de Justice de Dijon. Parmi toutes celles qu'on lui impute, trois seulement, à notre avis, peuvent être mises à son actif, mais dans des conditions de très grande probabilité : à Dijon, la porte extérieure du Palais de Justice; à Besançon, un cabinet appartenant au Musée et une table conservée à l'Hôtel de Ville. — Les stalles de l'église Saint-Bénigne (détruites aujourd'hui) ayant été achevées en 1535, Sambin ne peut en avoir été l'auteur. Des deux plafonds du Palais de Justice de Dijon qu'on lui a aussi attribués, l'un est de 1522, l'autre du milieu du XVIIe siècle.

Androuet du Cerceau, Germain Pilon, etc., est trop écrasante aussi pour les pauvres *dii minores* de la catégorie de Hugues Sambin. Et cependant, quand, loin de Paris, nous ne songeons ni à établir de parallèle ni à formuler une appréciation, il nous arrive d'admirer naïvement — faute de mieux — cet « architecteur » de second ordre, ce « maître menuisier » que nous voulons dépouiller d'une partie de sa gloire. A tout prendre, n'a-t-il pas droit en art à la place au moins qu'occupent en littérature les écrivains bourguignons, ses contemporains, Hubert Languet, Étienne Tabourot, Claude et Guillaume Paradin, Pierre de Saint-Julien et Pontus de Thiard?

BERNARD PROST.





LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

D'APRÈS QUELQUES LIVRES NOUVEAUX[1]



Depuis qu'Albert Jacquemart, de 1866 à 1868, publia les trois volumes des *Merveilles de la Céramique,* qu'il condensa en 1873 pour écrire l'*Histoire de la Céramique;* qu'en Angleterre Marryat éditait son *History of pottery and porcelain,* et C. Drury-Fortnum, en 1873, son excellent et magnifique *Catalogue of the Maiolica in South Kensington Museum,* et que nous-même, enfin, dès 1864, nous mettions au jour la *Notice des faïences peintes du Louvre,* bien des recherches ont été entreprises sur la Céramique italienne, et quelques livres ont été publiés qui ont éclairci différents points alors obscurs.

Le premier était la date probable de l'introduction de l'émail, c'est-à-dire de la couverte stannifère, en Italie, car personne ne croit plus à son invention par Luca della Robbia.

1. Giuseppe Corona, La *Ceramica,* in-8°, Milan, 1879; Angelo Genolini, *Maioliche italiane,* in-4°, Milan, 1881; Carlo Malagola, La *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza,* Bologne, 1880; Carlo Malagola, La *Fabbrica delle maioliche della famiglia Corona in Faenza :* Lettera al cav. G. Corona, Milano, 1882; Federico Argnani, La *Ceramiche e maioliche faentine,* petit in-f° avec planches, Faenza, 1869; Vincenzo Bindi, La *Majoliche di Castelli,* in-4°, Napoli, 1883; Émile Molinier, *Les Majoliques italiennes en Italie,* Paris, 1883; Émile Molinier, *La Céramique italienne au* XVe *siècle,* Paris, 1886; Camillo Brambilla, *Antonio Maria Cuzio e la Ceramica in Pavia,* Pavia, 1889; Giovanni Tesorone. *L'Antico pavimento della loggia di Raffaello in Vaticano,* in-4°, avec fig., Naples, 1891.

Le second était le rôle joué par certaines villes dans le développement de l'art des faïences peintes.

Ainsi l'on attribuait jadis une grande importance à l'industrie de Pesaro au XVe siècle et au commencement du XVIe. Aujourd'hui on lui dénie toute intervention jusqu'à une époque assez avancée du XVIe, et



BROC AUX ARMES D'ASTORGIO I MANFREDI (1393-1405).

(Faenza. — *Mezza Maiolica.*)

dès le temps où nous rédigions notre *Notice*, nous étions un peu de cette opinion. Nous ne nous sentions pas assez armé pour combattre les habitudes reçues, d'après les dires d'un auteur du XVIIIe siècle qui nous semblait dépourvu de toute critique, mais nous les adoptions avec de grandes réserves.

« En classant sous le nom de Pesaro, disions-nous, la plupart des faïences primitives à reflets jaunes métalliques, nous ne faisons que nous conformer à l'usage fondé sur les affirmations de Passeri. Dans notre pensée, les pièces de ces époques que l'on attribue à

Faenza lorsqu'elles ne sont point rehaussées par ces couleurs à reflets, peuvent aussi bien sortir de la même fabrique. » Par hasard, nous n'avions pas été hardi ; cependant nous avions reconnu, en étudiant les produits des ateliers de Faenza, que c'était d'eux que devaient être sorties toutes les pièces archaïques ; qu'elles fussent ou non revêtues de ces jaunes à reflets métalliques.

Puis, des villes qui n'avaient point d'histoire, par rapport à la céramique s'entend, en ont aujourd'hui une très développée. Telle est Ferrare, grâce aux recherches du Mis G. Campori que la *Gazette des Beaux-Arts* publia en partie (T. XVII, 1re période).

D'autres, dont l'importance était grande, en ont acquis une plus grande encore par suite d'heureuses découvertes de documents dans les archives, et de témoins plutôt que de monuments dans les fouilles. Ce sont les Italiens, naturellement, qui ont pu nous donner les uns et les autres. Mais comme ils ne possèdent plus d'œuvres céramiques en aussi grand nombre et aussi variées que l'Angleterre et la France, ainsi qu'en témoigne le relevé que M. E. Molinier a eu la constance d'établir dans son livre intitulé *Les Majoliques italiennes en Italie*, ils montrent en général peu d'esprit critique, n'ayant pu étudier les monuments.

Donc, parmi les ouvrages italiens il faut faire un départ, car les uns sont sans valeur documentaire, et peut-être sans valeur d'aucune sorte.

D'autres, sans rien apporter d'absolument nouveau, ont mieux coordonné les éléments mis à leur disposition par les anciens auteurs et se sont donné la peine d'examiner les choses dont ils parlent. Les derniers n'ont presque que des révélations à nous apporter.

Nous classerons parmi les premiers la *Céramique* de M. Giuseppe Corona, qui en est encore à attribuer l'invention de la céramique à Ceramus, comme si les sauvages habitants des cavernes où des palafittes qui modelèrent avec leurs doigts des argiles brutes pour en façonner des vases grossiers, devaient rien au fils de Bacchus et d'Ariadne.

Pour lui, Luca della Robbia est toujours l'inventeur de l'émail qu'il découvrit en analysant la couverte des vases antiques. Luca trouvant (p. 74), dans la légère glaçure qui recouvre la surface jaune et noire des poteries de l'Étrurie ou de la Grande-Grèce, les éléments de la couverte stannifère de ses terres cuites, voilà une fantaisie qui ne le cède qu'à ce plaisant anachronisme de François Ier fondant la fabrique de Rouen à la fin du XVIIe siècle (p. 52). Mais l'attribution de la

découverte à Luca est passée à l'état de dogme, et l'auteur anonyme d'excellents articles : *Au pays des poteries*, dans le journal le *Temps* du 15 août dernier, en donne même la date, qui serait l'année 1520.

A part Vasari, Piccolpasso, Passeri et Pungileoni parmi les auteurs anciens, M. G. Corona n'a rien étudié, et ne s'occupe dans son livre sans critique que de Luca della Robbia et d'Orazio Fontana auxquels il rapporte tout et qu'il voit seuls dans toute la céramique italienne. Il est vrai que cette dernière préoccupation ayant motivé de plus nombreux emprunts à Pungileoni, dont le mémoire sur la céramique d'Urbino ne nous est connu que de seconde main, nous pouvons à l'aide de ce qu'il dit sur Orazio Fontana compléter ce que nous savons sur la famille des Pelliparo d'où est sorti le célèbre peintre céramiste. Enfin, comme il a lu le marquis Campori parmi les modernes, il termine son livre par quelques mots sur Mantoue où l'on a découvert les vestiges d'un four et d'un atelier.

Des monogrammes assez mal exécutés, et pas toujours exacts, accompagnent ce volume.

Ajoutons que dans l'Introduction à la publication d'une Lettre que M. C. Malagola lui a adressée, ainsi que nous le verrons plus loin, l'auteur avoue assez ingénument que les neuf dixièmes de son livre sont restés en magasin. Il est vrai qu'il accuse de ce fait l'indifférence de ses compatriotes pour l'histoire de leur art national. Les étrangers seuls ont acquis ce qui a été vendu. Que ceci soit à notre louange.

Toute autre est la valeur du livre de M. Angelo Genolini, *Maioliche italiane*, que terminent des marques et monogrammes d'une exécution meilleure, mais non exempte d'erreurs.

Nous en citerons une qui se répète dans les deux ouvrages. Nous avions donné, en la réduisant, une inscription et une date calquées sur une plaque du Musée de South Kensington, que nous avions appliquée à Giorgio Andreoli. M. Fortnum l'a donnée de dimensions exactes dans son *Catalogue*, en combattant notre opinion, et peut-être a-t-il eu raison ; — MM. Corona et Genolini la reproduisent, mais en retournant sens dessus dessous la fin du monogramme.

Notons que le premier, dans l'Introduction dont nous venons de parler, se plaint de ceux qui reproduisent des marques fausses.

M. A. Genolini a vu et comparé, et s'il s'attarde encore à certains articles de foi, il apporte plus de critique et le fruit de lectures plus étendues à l'exécution de son livre. Mais s'il est plus éclairé sur certains points que nous ne l'étions en 1864, il en est d'autres où il nous

a si peu dépassé dans sa revue des différents centres céramiques de l'Italie, que nous le soupçonnons de nous avoir copié parfois, d'ailleurs sans nous citer. Quand il s'occupe des ateliers d'Urbino, il ne trouve guère que celui d'Orazio Fontana qui mérite d'être noté : preuve nouvelle de l'espèce d'hypnotisme exercé par les réputations depuis longtemps acquises, même sur les auteurs qui cherchent à s'éclairer le plus sincèrement.

Après les deux livres qui traitent de la céramique italienne en général nous en trouvons deux autres qui ont les ateliers de Faenza pour objectifs, et qui sont, pour nous, de bien autre prix que les précédents. L'un, celui du Dr C. Malagola, date de 1880; l'autre, celui de M. P. Argnani, qui le résume et le complète dans sa partie historique, a été publié en 1889. A l'aide de ces deux livres, l'histoire des ateliers de Faenza, dont les commencements étaient à peu près inconnus il y a vingt-cinq ans, est éclairée d'un jour tout nouveau et prend une importance considérable.

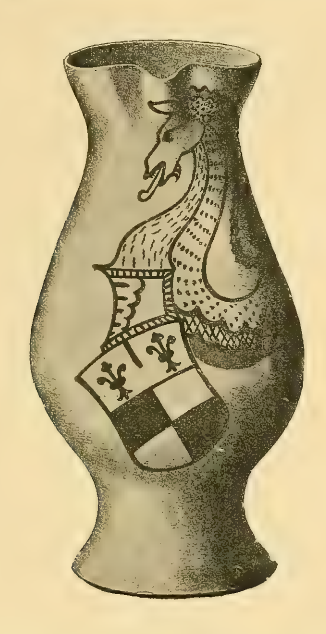
Avant de s'occuper exclusivement des ateliers de Faenza, le Dr C. Malagola étudie ceux qui ont pu exister dans les autres villes des Marches et des États Pontificaux, mais surtout dans leurs rapports avec les premiers, qui y importaient leurs produits. Se basant sur les documents puisés dans les archives, ses *Memorie storiche* les mettent en lumière avec une grande prudence. Ainsi, tout en ne croyant pas à l'existence de l'atelier de Caffagiolo, l'auteur donne ses raisons de n'y pas croire, mais sans trop y insister, en attendant de nouvelles découvertes qui lui apportent la certitude. Et il n'a pas tort à notre avis. Mais pourquoi écrit-il toujours *Ca Fagiolo* en deux mots, alors que cette forme est la plus rare parmi les signatures relevées en certain nombre sur les pièces qui sont causes du débat? C'est que dans son idée cette signature signifie *casa Fagiolo*, ou atelier Fagiolo, comme il y a *casa Pirota*, ce qui est précisément le point à déterminer.

Deux années plus tard, M. C. Malagola est revenu sur cette question qui lui tient au cœur, dans une Lettre adressée à M. G. Corona, à propos de céramistes de Faenza, de la fin du XVIe siècle, qui portaient le nom de ce dernier.

Comme M. A. Genolini, dans les *Maioliche italiane* dont nous venons de parler, avait posé quelques objections à la théorie nouvelle qui enlève à l'atelier de Caffagiolo 99 0 0 de ses œuvres, suivant une expression de M. G. Corona, celui-ci y est revenu afin de les combattre. Il apporte des faits nouveaux, comme l'existence de potiers du nom

de *Faxolus*, mais qui ne nous semblent en aucune façon de nature à détruire la croyance où nous sommes, partout ailleurs qu'à Faenza, de l'existence d'un atelier dans le château des ducs de Florence.

Attendons, pour être convaincu, la 2e édition des *Memorie storiche* que M. C. Malagola annonçait dès 1882.



BROC AUX ARMES D'ASTORGIO I MANFREDI (1395-1405).
(Faenza. — Maiolica.)

M. F. Argnani, conservateur de la pinacothèque de Faenza, n'a publié que des documents dans les *Ceramiche et maioliche Faentine*. Ceux du texte sont empruntés au Dr C. Malagola, soit dans le livre, soit dans la lettre dont nous venons de parler; ceux des planches consistent en chromolithographies sur une grande échelle, souvent des dimensions des originaux, qui reproduisent des fragments, parfois reconstitués, de poteries trouvées dans le sol même de Faenza. Un grand scrupule a présidé à leur exécution, ce dont nous pouvons nous rendre compte d'après les poteries analogues que nous connais-

sons. Aussi ce livre éclaire d'un jour tout nouveau l'art céramique de Faenza et recule d'une façon considérable la date de l'introduction de l'émail en Italie, grâce aux fouilles que l'auteur a pu suivre et qui ont mis au jour des pièces auxquelles il a pu assigner une date certaine.

Mais le professeur F. Argnani se montre fort en colère contre A. Jacquemart qui, ayant méconnu le rôle important joué par Faenza à l'origine de l'art céramique italien, avait fait commencer celui-ci assez tard, attribuant ce rôle à Deruta ainsi qu'à Caffagiolo, ce qui est une erreur. Aussi emploie-t-il tout un chapitre à une réfutation qui n'atteindra pas la mémoire de notre regretté collaborateur.

Quant à un atelier de Caffagiolo, établi dans un château des Médicis, l'auteur en nie l'existence. J. Labarte, parmi nous, s'était rendu difficilement à l'évidence des signatures, sans soupçonner le tour que feraient prendre à la question les auteurs faentins qui y apportent une âpreté qui rappelle les anciennes querelles des petites républiques italiennes de jadis. Les Marches contre la Toscane.

Un dernier livre italien s'occupe d'un atelier tenu chez nos amateurs en médiocre estime, mais fort apprécié dans son propre pays, le royaume de Naples. Les *Maioliche di Castelli* de M. Vincenzo Bindi, après un chapitre consacré à l'art céramique dans les Abruzzes jusqu'au XVIe siècle, relatent des documents très complets sur les divers membres de la famille Grue qui, au XVIIe siècle, donnèrent un certain éclat à l'art traditionnel de la faïence peinte, que l'influence chinoise devait transformer au siècle suivant. Une admiration enthousiaste, qui nous fait un peu sourire, anime le livre de M. V. Bindi, et nous ne saurions lui comparer que celle de quelques-uns de nos japonisants modernes pour les œuvres de l'empire du Nippon.

Un dernier livre, français celui-là, qui ne s'occupe que des œuvres datées que l'auteur a étudiées en Italie et en France, nous apporte des documents certains sur la *Céramique italienne au* XVe *siècle*. Si M. Émile Molinier ne nous signale aucune pièce qui soit antérieure aux premières œuvres de Luca della Robbia, il nous en donne de contemporaines et tend à nous montrer que l'emploi de l'émail était trop universellement adopté aux environs de l'année 1438 pour que le célèbre sculpteur florentin l'ait inventé.

Parmi toutes les pièces datées, qui consistent surtout en carrelages, dont le plus ancien est de 1440 et se trouve à Naples, nous nous étonnons que M. E. Molinier, qui les connaît aussi bien que nous,

puisqu'il les a publiées [1], ait omis certaines faïences peintes, sorties certainement de l'atelier de Luca et qu'il est facile de dater. Il s'agit de l'encadrement du tombeau de l'évêque Benedetto de Frederighis, mort en 1450, qui existe dans l'église de San-Francesco-di-Paolo, aux portes de Florence, tombeau dont parle Vasari.

Cet encadrement, formé de quarante éléments, sur lesquels un ruban dessine des ovales qui circonscrivent des bouquets de fleurs — chose rare au XVe siècle — et de fruits, a cela de particulier que les briques dorées sur lesquelles s'enlèvent les ovales sont indépendantes de ceux-ci, les uns et les autres étant découpés suivant les contours des rubans. Ce détail de fabrication suffirait, ce nous semble, pour authentiquer, à défaut du style, la *lunetta*, comme disent les Italiens, exposée dans la maison de l'Œuvre-du-Dôme, à Florence. Les figures de Dieu le Père bénissant, et des deux anges qui l'accompagnent, sont peintes sur des plaques de faïence découpées suivant leurs contours. Sans pouvoir assigner une date à cette œuvre importante, nous la croyons volontiers de la même période d'essai dont témoigne le tombeau de B. de Frederighis où Luca a associé d'une façon si heureuse la majolique et la sculpture en marbre : association à laquelle il n'est point revenu, abandonnant le marbre, ce que nous regrettons pour le plaisir de nos yeux, et la peinture sur émail, pour s'adonner à la pratique des terres cuites émaillées. Mais les deux œuvres accidentelles, peut-être avec les disques d'Or San-Michele, cités aussi par Vasari, assignent à la peinture céramique décorative telle que nous la voyons à Florence, une place à part et un rôle qui fut trop tôt abandonné.

Un livre qui nous arrive de Naples à l'heure même où nous résumons nos études, montre que le rôle de l'atelier des Robbia dans la peinture céramique fut plus considérable et de plus longue durée qu'on ne le croit. M. G. Tesorone, directeur de l'enseignement technique au Musée-école d'art industriel de Naples, dans un mémoire composé avec une méthode et une rigueur scientifiques que l'on ne saurait trop louer, démontre que les dalles de marbre qui revêtent aujourd'hui le sol des loges de Raphaël, au Vatican, remplacèrent sous le pontificat de Pie IX un pavage primitif sorti de l'atelier florentin. A l'aide des souvenirs, très précis, d'un ancien serviteur papalin, de recherches dans tout ce qui a été publié d'écrits et d'estampes sur les

1. J. Cavallucci et E. Molinier, *Les Della Robbia*, p. 31. Librairie de l'Art, in-4°, Paris, 1884.

Loges, et d'heureuses trouvailles dans des recoins obscurs et peu fréquentés du palais ainsi que dans la chapelle d'une petite église du Quirinal, il a pu reconstituer cet ancien pavage. Vasari, dans sa *Vie de Raphaël*, l'attribue aux Robbia, et cette attribution est confirmée par un article des Comptes, encore inédits, des Archives d'État de Rome, en 1518, que M. E. Müntz a publié dans son livre sur *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*. Postérieurement à la publication du mémoire de M. G. Tesorone, deux découvertes signalées par la *Fanfulla* des 12 et 13 novembre 1891, sont venues en justifier les conclusions.

La première consiste en fragments de pavage extraits de fouilles exécutées dans la cour du Belvedère. La seconde est un dessin à la plume trouvé dans les cartons de la bibliothèque du Vatican. Ce dessin exécuté, en 1745, par un peintre espagnol du nom de Francisco La Venga, en outre de la première et de la seconde *Loggia* de Raphaël, reproduit l'un des compartiments du pavage.

« Le dessin a été retrouvé, nous écrit M. G. Tesorone, et ses couleurs sont indiquées par les fragments de faïences qui, sur les données de mon mémoire, ont été reconnus pour les fragments des carreaux des Loges de Raphaël. La technique est tout à fait celle des Robbia. Les couleurs correspondent à celles du premier fragment retrouvé (dans l'église San-Silvestre du Quirinal), la façon des carreaux y correspond aussi, et, sur les côtés des carreaux mêmes, se trouvent des numéros en noir de manganèse comme sur le premier fragment et peints certainement par la même main. En outre on a pu constater que le dessin partiel de ces carreaux correspond à l'ensemble du dessin retrouvé. »

Sur ces fragments se trouvent représentés plusieurs emblèmes de la famille des Médicis : Le joug de Léon X ; les trois diamants montés en anneau de Cosme et les trois plumes de Laurent le Magnifique, ainsi que l'explique Paul Jove. Ces deux derniers emblèmes combinés ensemble ont servi à former une bordure reproduite plus haut en tête de page. Ainsi, pendant un siècle il est sorti de l'atelier des Robbia, en même temps que des reliefs émaillés, des pavages dont la technique est particulière. C'est un chapitre nouveau qu'il faut ajouter à l'histoire du célèbre atelier.

Maintenant que nous avons dit notre sentiment sur les quelques livres nouveaux qui traitent de la céramique italienne, servons-nous-en pour indiquer les connaissances nouvelles qu'ils nous font acquérir.

Nous laissons de côté, avec M. Drury Fortnum, qui est fort sceptique à son égard, tout ce qui a été dit sur la prétendue déco-

ration des tours des églises de Pise par l'emploi de bassins rapportés des îles Baléares en 1115, par les Pisans vainqueurs.

Cependant l'existence de disques de tradition orientale ne peut être niée. M. D. Fortnum lui-même donne, dans l'Introduction de son catalogue des faïences du Musée de South-Kensington (p. xxxii),



BROC AUX ARMES DE FLORENCE.

(Faenza. — Mezza Maiolica.)

la gravure d'un fragment de l'un de ces disques, creusé en bassin, qui est incontestablement de style oriental, et nous empruntons à M. F. de Dartein, dans sa belle *Étude sur l'Architecture lombarde*, deux autres bassins de même style, que l'auteur, de plus, dit être à reflets métalliques (p. 284).

Ces deux bassins décorent la tour octogone qui enveloppe la coupole de l'église de San-Teodoro à Pavie et sont contemporains de sa construction, qui doit dater des commencements du XIIIe siècle, malgré le plein-cintre de tous ses arcs et de toutes ses ouvertures.

Cette église se rattache, en effet, par son plan et par sa structure, à un certain nombre d'églises pavisanes dont les dates de consécration sont connues. La plus ancienne, San-Pietro-in-Ciel-d'Oro, fut consacrée en 1132, et la plus récente, San-Lanfranco, le fut en 1236. Et c'est de la seconde que San-Teodoro se rapproche le plus par la tour de sa coupole.

Mais un auteur du pays même, M. Camillo Brambilla, dans la *Ceramica in Pavia*, parle des fragments de l'un de ces disques de San-Teodoro qu'il a pu examiner de près, ainsi que ceux d'une autre église, San-Lazzaro, édifiée en 1190, et y voit des produits locaux.

Il a pu constater pour les premiers l'uniforme simplicité de leur dessin et le peu de variété de leur couleur, étant tous deux à fond blanc avec lignes rouges pour les premiers fragments, et jaunes pour les seconds. Mais, de plus, il a reconnu que les méandres et les entrelacs qui les décorent sont des grafitti exécutés sur la couleur fraîche, avant le vernis.

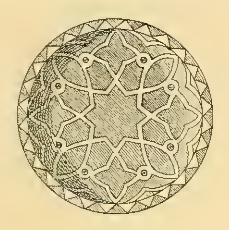
Est-ce ce vernis plombifère qui, s'étant plus ou moins irisé, par suite de sa longue exposition aux intempéries, ainsi que M. C. Brambilla l'a remarqué, a trompé M. F. de Dartein et lui a fait prendre ces irisations pour des reflets métalliques, sur les deux disques qu'il a reproduits?

Cependant leur dessin n'est en aucune façon élémentaire. Il est même des plus élégants et d'un goût oriental très prononcé. Nous devons, de plus, croire à leur scrupuleuse exactitude d'après celle que montre la reproduction des sculptures barbares figurées sur la planche même où nous les avons empruntés. La question est fort embrouillée, on le voit. Faut-il croire que des disques ou bassins, de deux origines différentes, ont concouru à décorer la tour de la coupole de San-Teodoro? Les uns apportés par le commerce avec l'Espagne ou les îles Baléares, les autres sortis des ateliers locaux. Ce sont ces derniers que M. C. Brambilla a seuls vus. L'argile ferrugineuse qui les compose est d'un ton blanc rougeâtre, comme celle des poteries communes du pays. Nous avons déjà noté la nature de leur décoration faite d'entrelacs géométriques. Par exception il a trouvé une croix jaune sur fond azuré sur un bassin de San-Pietro-in-Ciel-d'Or, qui fut consacrée en 1132, et des croix avec des étoiles à San-Lanfranco qui est de 1236. Sur les uns comme sur les autres, le vernis plombifère a formé des tavelures en s'irisant.

Le mode d'exécution du décor de ces bassins à l'aide de grafitti sur la peinture fraîche, a trompé sans doute sur la nature de ceux

qui décorent une église de Cividale, en Frioul. On les dit décorés par l'incrustation de deux terres de couleurs différentes l'une dans l'autre, ainsi qu'étaient décorés dans le Nord les pavages du XIIe au XVe et même au XVIe siècle [1]. Or, l'église dont il s'agit étant du VIIIe siècle, nous en doutons. D'autant plus qu'Albert Lenoir, en décrivant cette église, parle des placages de verre qui garnissaient le champ des frises en stuc, et est muet sur cette partie de la décoration [2].

Tous les disques que nous avons pu voir en place à Bologne nous ont semblé de fabrication italienne, trop haut placés d'ailleurs pour que leur décoration ne reste pas impossible à déterminer. E. Piot en



DISQUE EN POTERIE DE STYLE ORIENTAL.

(Église de San Teodoro, à Pavie.)

avait possédé un dont la couverte était d'un bleu sombre uni. Mais cet amateur si délicat, que doublait un marchand des plus habiles, l'aura dû céder dans un lot vendu à bon prix à quelque musée étranger, car nous ne l'avons point retrouvé dans la vente faite après son décès.

Nous pensons donc, il est certain même, que c'est le commerce avec l'Orient et avec l'Espagne qui fit connaître dès le moyen âge aux Italiens les faïences émaillées. Ainsi en 1437 les Vénitiens admettent les *lavori de majolica*, bien que pour favoriser leurs ateliers céramiques ils prohibent toutes les autres poteries. La même prohibition renouvelée en 1474 indique la provenance de ces « *lavori de majolica que viene de Valenza.* » Beaucoup plus tard, même pendant le dernier tiers du XVIe siècle, nous trouvons à Bologne la même exception pour les produits de Majorque et de Damas.

1. *Dell' Industria delle terre cotte in Italia et segnamente in Lombardia.* Dans le Politecnico, Milan, 1865.

2. *Monuments anciens et modernes,* t. II. Chapelle à Cividale-du-Frioul.

Mais il ne suffisait pas de posséder des vaisselles émaillées, et de reconnaître leur supériorité sur celles qui étaient simplement vernies pour avoir le secret de la composition de la nouvelle couverte. Il est donc permis de croire à l'entrée d'ouvriers majorcains apportant leurs recettes, dans quelque atelier italien. Notons cependant que la présence des reflets métalliques sur les pièces italiennes d'un archaïsme relatif, ne suffit pas à autoriser cette croyance, car nous trouvons l'émail stannifère sur des faïences d'une époque bien antérieure, ainsi que nous l'allons montrer.

Nous ferons peu de compte des affirmations d'auteurs faentins de la fin du siècle dernier ou des commencements de celui-ci cités par C. Malagola, sur des armoiries et des inscriptions en majolique datant du XIIIe siècle, qui auraient existé à Faenza. Ces témoins d'une antique industrie pouvaient fort bien n'être que ce qui est qualifié de *mezza-majolica* par les auteurs italiens. Ils désignent ainsi des pièces de terre rouge recouvertes de terre blanche de Vicence ou de Sienne, puis décorées de peintures violettes, vertes ou bleues, avec des traces de jaune. Mais nous trouvons dans le livre de F. Argnani des preuves irrécusables de l'emploi de l'émail à la fin du XIVe siècle.

Pendant les fouilles exécutées dans l'ancien palais Manfredi, on découvrit un grand nombre de fragments de brocs de *mezza-majolica* parmi lesquels il s'en trouva de vraie majolique, contemporains les uns des autres et qu'il a été possible de dater par les armoiries qui y ont été peintes. Ce sont celles d'Astorgio Ier, tantôt sans cimier, tantôt avec un cimier fait d'une tête de bélier. Or les historiens faentins assignent l'année 1393 pour date de l'adoption de ce cimier par Astorgio Ier à qui il fut particulier et qu'aucun de ses héritiers n'adopta. Celui-ci étant mort en 1405, c'est entre l'année 1393 et cette dernière qu'il faut placer la fabrication des cruches en question qui sont recouvertes d'émail à l'étain, tandis que d'autres, qui sont décorées du même écu d'armoiries sous le même cimier, ne sont que de la *mezza-majolica*, peintes de noir (manganèse), de vert (oxyde de fer) et de bleu (cobalt) sous une glaçure de plomb. Nous publions les unes et les autres d'après le livre de M. F. Argnani.

Ces majoliques sont encore bien grossières, mais enfin elles existent et permettent de faire remonter l'emploi de l'émail à la fin du XIVe siècle dans un atelier de Faenza. Est-ce là qu'il fut employé pour la première fois? Nous ne saurions l'affirmer. Mais les exemplaires recueillis par F. Argnani pour le Musée de Faenza suffisent

pour détruire la légende si universellement adoptée. Luca della Robbia n'y perdra rien pour sa gloire.

Nous devons rappeler que dans le nord de l'Europe, en 1391, au temps même des premiers essais de Faenza, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi commanda les carrelages de son château de Hesdin « pains à ymaiges » d'après les modèles fournis par Melchior Bœderlin, l'auteur de la peinture des volets du retable de Dijon, carreaux qui selon toute vraisemblance étaient émaillés [1].

Après avoir fixé l'état des connaissances présentes sur la date de la première application connue de l'émail en Italie, qui a été le point de départ du développement et des progrès de l'art céramique, il nous reste à dire quels sont les faits nouveaux apportés à l'histoire des principaux centres de cette fabrication.

ALFRED DARCEL.

(*La suite prochainement*)

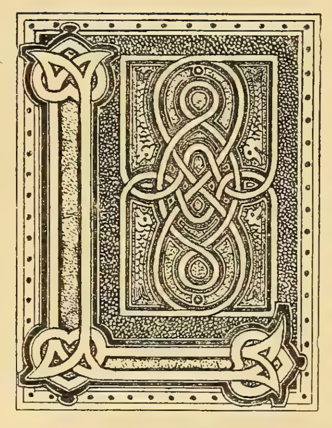
1. E. Houdoy, *Histoire de la Céramique lilloise*, Paris, 1869.



LE

TRIPTYQUE ÉMAILLÉ

DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ÉVORA (PORTUGAL)



e Triptyque conservé à la Bibliothèque d'Évora (Portugal), est un des plus beaux types de l'émaillerie limousine qui nous soient parvenus.

C'est un émail peint sur cuivre dont les brillantes couleurs sont admirablement conservées. Il se compose d'un panneau central et de deux volets pouvant se replier sur ce panneau et le recouvrir. Au centre est représenté le Christ en croix entre les deux larrons, au moment où le soldat, dont la légende du Moyen Age a fait saint Longin, devient aveugle en lui donnant le coup de lance. Sur le vêtement de ce soldat on lit les mots : *Longis Avugle Sanct*. Chacun des deux volets est divisé dans le sens de la hauteur et comprend deux sujets superposés. Celui de gauche représente Pilate au moment où il se lave les mains, et, au-dessous, la rencontre du Christ, tombant sous le poids de la croix, avec sainte Véronique qui va lui essuyer le visage. Le volet de droite montre Jésus-Christ dans les Limbes, au-dessus d'une *Sacra Conversazione* du Christ et de la Vierge à qui il apparaît couvert de son linceul. La Vierge est

agenouillée sur un prie-Dieu au pied duquel l'auteur a écrit : *O Mater dei Memento mei.* Dans le panneau central, les saintes Femmes, saint Jean-Baptiste, saint Longin, saint Joseph d'Arimathie, le Centurion à cheval, etc., sont vêtus de riches vêtements du XVIe siècle.

Les personnages ont le type allemand; la composition, les costumes et les accessoires sont également de style allemand, notamment le vase avec lequel le serviteur verse de l'eau sur les mains de Pilate, qui ressemble à un broc à bière, tel que ceux qui sont encore usités en Allemagne. Remarquons cependant que des hermines, qui figuraient dans les armes d'Anne de Bretagne, sont semées sur la robe de sainte Madeleine au pied de la croix.

Le retable est entouré des mots : *Atendite et Videte si est dolor similis sichut dolor meus*, gravés sur la monture, et coupés et disposés d'une manière qui indique suffisamment que le graveur ne comprenait pas l'inscription qu'il avait été chargé de transcrire. On peut s'en rendre compte dans le dessin que nous donnons ici. Cette inscription permet de supposer que nous sommes en présence de la monture originale du Triptyque qui se trouve encadré de moulures en cuivre sur lesquelles sont rapportés des feuillages estampés.

Sur la boîte renfermant ce monument on lit une inscription latine dont voici la traduction et dont on trouvera le texte en note [1] :

1. Cum Imperalis illa Civitas Constantinopolitana, Olim Nova Roma dicta, ab exercitu Francorum, simulque Venetum capta fuit, inter alias pretiosas spolias adfuit sacra illa Imago Salvatoris Nostri; quae Mysteria suae sanctissimae et acerbissimae Passionis representat. Haec sacra Imago inventa fuit in Templo Sanctae Soffiae, et Graeci, ex Antiquâ traditione, asserebant donum esse Magni Constantini Imperatoris. Est autem magni et considerabilis momenti, dum ex smalto auroque confecta est; sed cum Galli Venetique regalia pretiosaque Spolia inter ipsos dividerent, in dominium Francorum Sacra Imago remansit, qui illam suo Regi detulerunt, et usque ad Regnum Francisci Primi in generationem illorum estitit. Attamen cum Carolus Quintus, Romanorum Imperator, dictum Franciscum Papiae subjugasset, sacra illa Imago chara fuit Imperatori, qui eam secum, cum aliis spoliis, in Hispaniam reportavit. Verum, cum Isabella Austriaca, ex Germaniâ Mantuam ad Suum conjugem iret, Sacram Imaginem secum in dotem asportavit, quã in Oratorio suo magnificentissime collocavit ornatam prius cum cristallinis columnis aliisque Regalibus ornamentis. Totum hoc constat ex Epistolâ latinâ Comitis Castiglione quae directa fuit ad summum Romanum Pontificem ut consecrationis Bullam dictae Capellae concederet, quae Epistola in domo Castiglionis, Mantuae, insimul cum aliis monumentis asservatur, cum quibus satis probatur pretiositatem dictae sanctissimae Imaginis, ac valorem esse Sedecim mille scudorum Romanorum cum attestatione celebris Julii Romani.

« Lorsque la ville impériale de Constantinople qu'on appelait la nouvelle Rome fut prise par l'armée des Francs et des Vénitiens, on trouva, parmi les dépouilles les plus précieuses, cette image sacrée de Notre Sauveur qui représente les mystères de sa très sainte et très douloureuse Passion. Elle était dans l'église de Sainte-Sophie, et les Grecs disaient que, suivant une antique tradition, c'était un présent de l'empereur Constantin le Grand. Elle est d'une haute et importante valeur, puisqu'elle est faite d'émail et d'or.

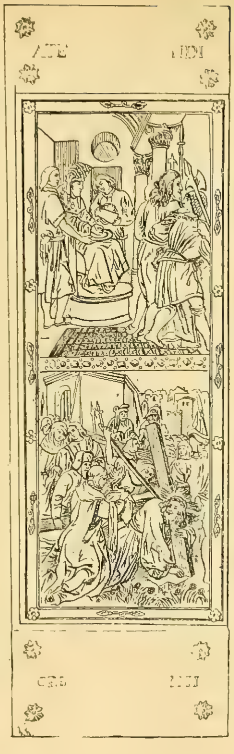
« Par suite du partage des objets précieux et royaux entre les Francs et les Vénitiens, cette image sacrée devint la propriété des Francs qui l'offrirent à leur roi, et elle est restée dans la maison de France jusqu'au règne de François Ier.

« Mais quand Charles-Quint, empereur des Romains, se fut emparé, à Pavie, du roi François Ier, il eut une affection particulière pour cette image sacrée, et l'apporta en Espagne avec ses autres dépouilles. Plus tard, Isabelle d'Autriche, venant d'Allemagne pour s'unir à son époux à Mantoue, lui apporta en dot la sainte Image, et la plaça avec solennité dans son oratoire, après l'avoir fait décorer de colonnes de cristal et autres ornements royaux. Tout cela résulte d'une lettre en latin écrite par le comte Castiglione au Souverain Pontife pour obtenir la bulle de consécration de ladite chapelle.

« Cette lettre est conservée à Mantoue dans le palais dudit comte Castiglione, avec d'autres témoignages établissant surabondamment combien est précieuse cette sainte Image, et en fixant la valeur à seize mille écus romains, suivant l'estimation faite par le célèbre Jules Romain. »

Il est superflu de faire ressortir les impossibilités accumulées dans cette note écrite dans un latin barbare, qui nous représente un émail peint du XVIe siècle comme remontant au IVe, — Constantin faisant un présent à une église qui sera construite deux siècles après sa mort, — et où il est question de documents déposés dans la maison d'un gentilhomme imaginaire de Mantoue où il y aurait quelque naïveté à aller les rechercher.

Cette notice a dû être rédigée il y a peu de temps; probablement au siècle dernier, par ceux qui ont détourné ce splendide monument, et elle devait servir à leur permettre de le vendre plus avantageusement. Quelle confiance doit-on accorder à la partie du récit qui nous représente cet émail comme ayant été pris par les Impériaux dans les bagages de François Ier à la bataille de Pavie? C'est ce qu'il est bien difficile de dire, mais il est probable que cette partie de la







TRIPTYQUE EN ÉMAIL PEINT, CONSERVÉ À LA BIBLIOTHÈQUE D'ÉVORA (PORTUGAL).

notice est aussi imaginaire que tout le reste, ainsi que l'a établi M. Charles Yriarte, quand il a très justement rappelé que l'inventaire des objets précieux pris par Charles-Quint dans cette malheureuse journée existe encore à Madrid, et qu'on n'y voit pas figurer notre triptyque.

Cet objet d'art est entré dans le Musée-Bibliothèque d'Évora au commencement du siècle, lorsque son fondateur, l'archevêque Dom Manoel de Cenácolo Villas Boas, l'acheta ou le reçut d'une personne indéterminée.

Avant de rechercher à quel artiste on doit l'attribuer, il est bon de rappeler que M. Alfred Demersay chargé, en 1862, d'une mission scientifique ayant pour objet de rechercher divers documents dans les archives d'Espagne et du Portugal, s'exprime ainsi sur le compte de cet émail :

... « L'émail du Musée d'Évora que je regarde comme un des beaux spécimens de l'art français à l'époque de la Renaissance, malgré la tradition qui lui assigne une origine byzantine, est un triptyque de Limoges. La monture est d'or massif uni et sans ciselures.

« Un pareil trophée est sans valeur historique pour le Portugal, qui n'a pas eu la gloire de nous en dépouiller : il n'a qu'une valeur vénale, facile à apprécier celle-là, et peut-être penserez-vous, monsieur le Ministre, qu'il y aurait là matière à des négociations ou à un échange qui restituerait aux collections splendides du Louvre un joyau dont la place me paraît toute marquée dans le Musée des Souverains. »

Il est inutile de redire que, malgré les termes de l'Inscription latine, la monture est en cuivre et non pas en or.

M. Charles Yriarte a vu ce monument qui figurait dans l'Exposition rétrospective de Lisbonne de 1882, et, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet de la même année, il s'est borné à détruire la légende qui faisait de ce triptyque un des trophées de la bataille de Pavie. N'est-il pas possible de serrer la question de plus près? L'œuvre est certainement française et sort des ateliers de Limoges. En dehors du style qui ne permet pas le doute, nous en avons pour garant le mot *Avugle*, qu'on lit auprès de saint Longin; — et les hermines semées sur la robe de sainte Madeleine sont vraisemblablement une flatterie à l'adresse de la reine Anne de Bretagne qui mourut en 1514, ce qui permet de supposer que ce monument est antérieur à cette date. L'émail a été peint d'après une estampe

allemande, ainsi que les artistes limousins avaient l'habitude de le faire au xve et au début du xvie siècle. C'est ce qu'a rappelé très justement M. Émile Molinier à la page 266 de son *Traité de l'émaillerie :* « Les émailleurs Limousins n'ont point tiré de leur imagination les compositions qu'ils ont traduites en émail. Au xve et dans le premier quart du xvie siècle, ce sont les estampes flamandes ou franco-flamandes, plus rarement allemandes, qui leur ont servi de patrons. »

La monture qui cache le dessous de la plaque de cuivre ne permet pas de savoir s'il existe une signature ou un poinçon qui, du reste, doivent être cachés par un contre-émail; mais il suffit de comparer cet émail avec ceux du Musée du Louvre, du Musée de Cluny et de la collection Spitzer, pour reconnaître qu'il est sorti des ateliers des Pénicaud, et on ne peut hésiter qu'entre Nardon Pénicaud, le plus ancien des peintres émailleurs de Limoges, dont nous possédons au Musée de Cluny une si belle œuvre datée de 1503, et Jean Ier Pénicaud, frère ou neveu de Nardon. Ceux qui sont venus après eux ont reproduit des œuvres qui ont un caractère moins archaïque que celle qui nous occupe.

D'après M. Molinier, ce qui distingue les œuvres de Jean Ier Pénicaud de celles de Nardon, c'est l'emploi presque immodéré du paillon, consistant dans des feuilles d'argent mises sous l'émail incolore qui sert de support aux émaux colorés, et servant à rehausser l'éclat des vêtements, et surtout celui des fonds et du ciel semé d'étoiles d'or.

Or, les fonds du panneau central et de trois des sujets latéraux du triptyque d'Évora sont formés par des paillons analogues à ceux qu'on rencontre sur les émaux de Jean Ier Pénicaud qui font partie de la collection Spitzer : aussi, je pense que c'est à ce maître qu'on doit attribuer cet émail. C'est au reste l'opinion que M. Molinier a bien voulu m'exprimer lorsque je lui ai montré les photographies de l'objet. Ces photographies laissent apparaître les défauts et les maladresses du dessin, mais ce qu'elles ne peuvent rendre, c'est l'éclat et l'harmonie des couleurs, aussi brillantes aujourd'hui qu'il y a près de quatre siècles, et qui font de cet émail un des chefs-d'œuvre sortis des ateliers de Limoges, et je crois avoir le droit d'ajouter un des chefs-d'œuvre de la Renaissance française.

Remarquons, en outre, que ses dimensions sont supérieures à celles de tous les émaux des Pénicaud conservés au Louvre, au Musée de Cluny et dans la collection Spitzer. Le n° 3 de cette der-

nière collection, le plus grand de tous, a 0m,33 de hauteur sur 0m,25 de largeur, tandis que celui d'Évora atteint 0m,41 sur 0m,34. Aussi, sans même qu'il soit prouvé que ce monument a appartenu à François Ier, le verrions-nous avec plaisir entrer dans les galeries du Louvre, mais selon toute vraisemblance, il faut renoncer à cet espoir, car la ville d'Évora n'est évidemment pas disposée à aliéner une œuvre qui est la pièce principale de son Musée.

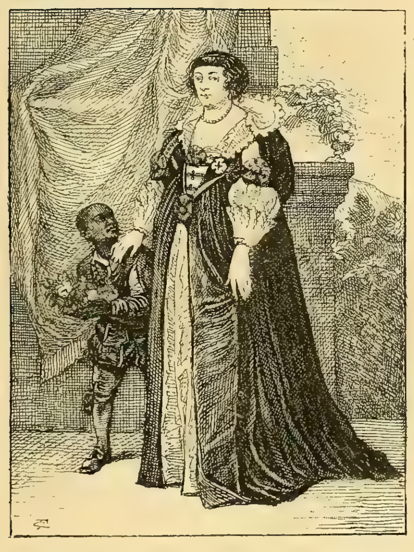
A. BOUTROUE.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION D'HIVER DE LA ROYAL ACADEMY.

I



Depuis vingt-trois ans que l'Académie royale des Beaux-Arts nous offre chaque hiver une admirable exposition de maîtres anciens de toutes les écoles, nous nous sommes tellement habitués au défilé de belles choses sortant partout des collections privées, que nous oublions peu à peu de nous émerveiller que la source n'en soit point encore tarie. L'exposition de cette année, ouverte au public dans les premiers jours de janvier, est à peine moins riche que les plus remarquables d'entre ses devancières ; mais, il faut l'avouer, elle nous met en présence d'une foule d'anciennes connaissances. Je suis loin cependant de vouloir m'en plaindre, vu que ce sont les collections de Buckingham Palace, de lord Dudley, de lady Wallace (à Manchester House), de M. Wentworth Beaumont, de M. Bankes (à Kingston Lacy) et du duc d'Abercorn, qui ont été, avec beaucoup d'autres, mises à contribution. C'est, hélas ! la dernière fois qu'on verra comme telle la collection de Dudley House, réunie avec un si grand zèle et à si grands frais par feu le comte de Dudley ; puisque son jeune héritier a annoncé son intention de vendre au printemps tout ce qui reste d'œuvres des grands maîtres, y inclus le célèbre *Raphaël* et les remarquables panneaux par

Crivelli, Lorenzo di Credi et autres, les nombreux Greuze et les non moins nombreux Murillo. On se souviendra qu'un merveilleux *Jugement dernier* de Fra Angelico et un superbe portrait de femme par Velasquez ont déjà pris le chemin de Berlin, et l'on oubliera encore moins que le plus précieux joyau de la collection, les *Trois Grâces*, de Raphaël, est à Chantilly.

Dans la salle consacrée selon la coutume aux maîtres du *quattrocento* et des commencements du *cinquecento* se voient quelques œuvres de premier ordre, à côté d'autres plus que médiocres et portant des attributions douteuses ou plutôt indubitablement fausses. Trois panneaux de l'École florentine attribués à Giotto : la *Cène* (lord Dudley), la *Présentation au Temple* (M. Willett) et l'*Ensevelissement de la Sainte Vierge* (M. Bromley-Davenport) sont tous de bonnes productions de cette grande école, mais aucun d'entre eux n'approche de près de la manière propre du maître, pas même l'important panneau de M. Davenport, qui jouissait dans le temps d'une assez grande réputation comme œuvre authentique de Giotto, dont il ne révèle cependant ni la majestueuse ampleur ni la finesse d'exécution.

Je n'entreprendrai pas de vous entretenir de deux soi-disant Botticelli, ni d'une *Vierge avec l'Enfant* donnée à tort au Francia, ni d'un Mantegna (!) qu'on regrette de voir paraître avec un tel nom sous l'égide de l'Académie. C'est une *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, qui a pu être dans l'origine d'un imitateur muranais du maître de Padoue, mais qui actuellement n'est plus rien. Passons à un sujet plus agréable, et signalons deux œuvres authentiques et superbes de Piero della Francesca, ou dei Franceschi, comme il est convenu que nous devons désormais l'appeler. Je ne sache pas qu'en aucune exposition, si ce n'est à la Galerie Nationale de Londres, on ait encore été à même d'étudier deux tableaux de chevalet véritablement authentiques du remarquable maître qui appartient en même temps à l'Ombrie et à la Toscane. Et encore, les tableaux de la Galerie Nationale ne sont plus, on le sait, que d'intéressantes ruines. La *Vierge avec l'Enfant entourée d'anges* (Mrs Alfred Seymour) est certainement avec les célèbres portraits en diptyque de Federigo da Montefeltro et Battista Sforza aux Offices, l'œuvre la mieux conservée que nous possédions de Piero della Francesca, et presque la seule — avec les grandes fresques d'Arezzo, — qui nous montre encore son coloris si original et cette maîtrise dans le clair-obscur qui en fit dans l'École italienne un véritable précurseur. Le calme, l'immobilité y sont portés à l'excès comme dans presque tous les tableaux d'autel du peintre ; mais le groupe de la Sainte Vierge trônant solennellement avec l'Enfant Jésus, à peu près comme dans le grand panneau du Musée Brera, est néanmoins bien imposant, et les anges qui l'entourent ont le charme énigmatique qui appartient en propre à cet artiste. Ce qu'il y a de vraiment remarquable est l'atmosphère ambiante qu'il a su mettre partout, non moins que le modelé admirable des chairs, surtout dans le corps de l'Enfant, qui est un véritable morceau de peintre. Pour le moins aussi belle a dû être dans l'origine cette autre *Vierge avec l'Enfant et trois anges* de Piero, (provenant du collège de Christ Church à Oxford), dont les lignes générales ont certainement moins de raideur que celles du panneau que je viens de décrire ; mais malheureusement un nettoyage maladroit a laissé les chairs pâles et exsangues, et le fond d'azur est devenu d'un bleu si foncé qu'il frise le noir.

Une véritable trouvaille, faite cet été dans une maison de campagne d'Écosse, est cet admirable petit panneau si puissant et si mouvementé de Luca Signorelli,

e *Christ chez Simon le Pharisien.* C'est un achat qui fait honneur à la Galerie Nationale d'Irlande et à son habile conservateur, M. Doyle.

Il ne faudrait pas passer sous silence une très belle *Sainte Famille* (lord Dudley) de Lorenzo di Credi, parfaitement conservée, mais d'un type trop connu pour qu'il soit nécessaire de la décrire La *Pieta* de Carlo Crivelli, provenant aussi de Dudley House, est l'œuvre la plus parfaite, et assurément la plus émouvante, que je connaisse de ce curieux peintre, également influencé par Venise et Padoue. Elle date de la jeunesse du maître, et a dû être exécutée dans cette dernière ville sous l'influence immédiate de l'École du Squarcione. De plus on y découvre facilement une autre influence, celle de Donatello lui-même, et surtout de son grand relief placé en arrière du chœur de Saint-Antoine de Padoue. Cette même influence du statuaire florentin se révèle du reste dans le *Christ* soutenu par deux anges qui est à la Galerie Nationale. Infiniment inférieur, quoique également authentique, est un grand tableau d'autel en plusieurs compartiments, signé par le même Crivelli, et faisant aussi partie de la riche collection de lord Dudley. Un intéressant panneau, malheureusement endommagé, est la *Mort de Didon* (Galerie Nationale) par Liberale de Verona, provenant de la collection Habich à Cassel, et acheté tout récemment avec un lot de tableaux hollandais pour le compte de notre Musée national. C'est une composition fort animée et d'un coloris vif et étincelant, dont la parfaite naïveté constitue le plus grand charme. Le peintre véronais a subi, comme presque tous ses concitoyens de la fin du xve siècle, l'influence de Padoue, mais il a su conserver néanmoins un cachet très personnel. C'est M. Gustave Frizzoni qui le premier, dans la *Zeitschrift für Bildende Kunst,* a rendu cette œuvre curieuse à son véritable auteur. Il faudrait encore signaler une jolie *Vierge avec l'Enfant,* attribuée à la légère au grand Léonard lui-même, mais apparemment de cet imitateur qui s'appelle Francesco Napoletano, dont on voit une jolie *Madone* au Brera à côté du *Sposalizio* de Raphaël.

Bien agréables à voir et d'un ton des plus décoratifs sont cinq panneaux (à lord Dudley), ayant tous apparemment fait partie de la même prédelle, et montrant divers événements de la Vie de Notre-Seigneur. Ils sont attribués par le catalogue, au Pérugin, et sont certainement de très bonnes productions de son atelier. Deux d'entre eux, le *Baptême* et la *Résurrection,* sont d'un dessin à peu près identique à celui de deux panneaux de la galerie de Munich (n°s 1037 et 1038), attribués par les uns au jeune Raphaël, par les autres au Pérugin, mais en toute probabilité également d'un bon élève de l'atelier. Les charmants panneaux de lord Dudley ont un coloris plus clair et plus gai que les œuvres habituelles du Pérugin, et appartiendraient ainsi plutôt à son excellent élève le Spagna.

Voici à la place d'honneur, au centre de la salle, la grande *Crucifixion* de Raphaël (à lord Dudley), de dimensions beaucoup plus considérables encore que celles de la *Madone Ansidei* de la Galerie Nationale. C'est l'œuvre de la jeunesse du maître décrite par Vasari et signée ainsi au pied de la Croix: *Raphael Urbin — as. p.* (sic). Elle passe pour être de l'année 1501, et devancerait ainsi toutes les autres peintures péruginesques du jeune Sanzio; elle est, dans tous les cas, une des premières productions de cette série et précède en toute probabilité le *Couronnement de la Vierge* du Vatican. Cependant je ne puis croire que nous ayons là le coup d'essai de Raphaël dans la peinture péruginesque pratiquée pour son propre

compte. Même aidé, comme il est évident qu'il le fut, par un carton ou des dessins de son maître, il ne se serait jamais attaqué pour son début à une œuvre de cette envergure. On ne risque pas beaucoup en déclarant quelque peu antérieures à la *Crucifixion*, la *Madone Diotalevi* et la *Madone Solly*, deux panneaux faisant partie de la série des tableaux de la période primitive de Raphaël au Musée de Berlin. Je laisse naturellement en dehors de la question le petit groupe d'œuvres de la première jeunesse, comme notre *Vision du chevalier*, pour lesquelles je suis de l'avis de Morelli, lorsqu'il prétend qu'elles furent exécutées à Urbino avant le voyage de Pérouse, et sous l'influence de Timoteo Viti. La *Crucifixion*, qui est encore suffisamment bien conservée, se distingue par un coloris en même temps riche et clair, qui n'est point absolument celui de Pérugin. L'œuvre a surtout un grand intérêt historique, comme étape dans la carrière du maître. Elle est loin encore, pour ce qui concerne la profondeur du sentiment, le recueillement, la mystique beauté des types, de valoir un Pérugin de la bonne époque, comme par exemple la merveilleuse fresque du couvent de *Santa Maria Maddalena dei Pazzi* à Florence. Le Saint Jérôme et la Madeleine, agenouillés au pied même de la Croix, tandis que la Sainte Vierge et le Saint Jean sont placés plus à l'écart et se tiennent debout, sont de bons types de l'école rendus avec une grande délicatesse; le Christ a déjà de la grandeur; mais les deux anges d'un style également ombrien qui planent en haut, des deux côtés de la Croix, sont décidément d'une conception pauvre et d'une exécution inférieure au reste.

La belle *Sainte Famille* d'André del Sarte, appartenant à la collection de lady Wallace, est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en faire la description : c'est peut-être le meilleur spécimen de l'art souverainement accompli mais creux du grand maître florentin qui existe en Angleterre, où, à quelques exceptions près, il n'est pas très bien représenté.

Une réapparition qu'on salue avec plaisir est celle de la délicieuse *Adoration des Bergers* (à M. Wentworth Beaumont) que bien des connaisseurs avisés, et entre autres MM. Crowe et Cavalcaselle, donnent encore à Giorgione et regardent comme étant une œuvre de sa jeunesse. Il faudrait plutôt, selon mon avis, la rayer de la liste déjà si peu fournie de ses œuvres, pour la laisser à un élève ou imitateur des mieux doués, mais tâtonnant encore. Le groupe de la Madone adorant à genoux, avec saint Joseph, l'Enfant divin, est d'un imitateur de Jean Bellin et de Cima, plus timide que Barbarelli; le ravissant paysage ne montre pas la touche ferme et égale qu'on entrevoit même dans les deux Giorgione primitifs des Offices. Seul le beau groupe des deux bergers serait digne du maître par le dessin expressif et le réalisme poétique; l'art vénitien des premières années du XVIe siècle s'y montre dans toute sa vérité naïve, dans tout son charme. Ce qu'on peut affirmer pour le moment, c'est que cette *Adoration* est d'un artiste peignant vers 1500, qui touchait de très près à Giorgione et était peut-être son élève. Il y aurait des études intéressantes à faire sur cette question sans sortir de Londres; car deux panneaux de la National Gallery — une *Adoration des Mages* provenant de Leigh Court et un soi-disant *Philosophe* — touchent pour le moins d'aussi près au maître, sans être de sa main, et chacune de ces trois œuvres giorgionesques révèle, il me semble, une main différente.

C'est une véritable offense à la glorieuse mémoire du Titien que de lui attribuer cette *Omnia Vanitas* (à M. Ralph Bankes), espèce de nudité plus ou moins allégo-

rique d'un peintre vénitien quelconque de troisième ordre ! Dans la *Flore* (à M. L. Mond) de Palma Vecchio, il n'y a de bien conservé que la poitrine à moitié nue et les beaux atours de l'opulente Vénitienne, mais là on reconnaît encore dans sa perfection la troisième manière du maître, appelée la manière blonde.

Mais voici groupées ensemble trois toiles du Tintoret : d'abord une grande composition décorative, *Apollon et Marsyas*, plutôt largement esquissée que véritablement terminée, et deux magnifiques portraits de sénateurs anonymes, qui, prêtés par le duc d'Abercorn, font à Burlington-House leur première apparition. Ils sont peints avec une force et un coup de brosse frisant la brutalité, mais aussi avec un feu, une certitude qui appartiennent en propre au *Furioso* dans ses beaux jours. Cela n'a ni l'élégance aristocratique du Titien, ni la profonde intuition du vieux Jean Bellin, mais cela est pourtant d'un peintre unique dans son genre.

Parmi les primitifs flamands, hollandais et allemands, qui ne sont pas cette année en grand nombre, on remarque tout d'abord une très grande *Adoration des Mages* de Lucas de Leyde, provenant de Buckingham Palace et comptant parmi les rares peintures authentiques du maître graveur hollandais. Il faut convenir cependant que le vaste panneau est, exception faite de quelques belles têtes d'hommes, d'une laideur repoussante qui n'est pas suffisamment rachetée par le sentiment religieux. Sans parler du chef-d'œuvre de Mabuse à Castle-Howard, il y a à Dresde, à Naples, à Gênes, des *Adorations* du peintre qu'on appelle provisoirement le *Maître de la Mort de Marie* d'un mérite infiniment supérieur à celle dont il s'agit.

Un incontestable et admirable Dierick Bouts est le petit panneau qui a pour sujet *l'Éternel apparaissant à Moïse dans le buisson ardent.* Une très belle page de l'art primitif flamand est encore un *Intérieur d'église,* montrant un prêtre qui dit la messe au maître-autel splendidement orné d'une cathédrale. Le catalogue donne, sans raison apparente, cette peinture pleine de lumière et d'une couleur riche et chaude à Jean van Eyck, malgré qu'elle soit évidemment d'un peintre de la fin du xve siècle. Une véritable merveille est, dans ce même panneau, le rendu d'un devant d'autel de style byzantin, en or richement travaillé et orné d'une profusion d'émaux cloisonnés.

L'art flamand du xviie siècle compte aussi quelques toiles importantes dans l'exposition. A vrai dire je ne sais où placer deux énormes portraits en pied, la *Marchesa Isabella Grimaldi* et la *Marchesa Maria Grimaldi avec un nain* (à M. Ralph Bankes), attribués tout bonnement à Rubens, mais ne rappelant en rien sa maîtrise suprême, quoique la première de ces toiles porte l'inscription étrange et évidemment apocryphe « Petrus Paulus Rubens pinxit atque singulari devotione 1606 ». On songe d'abord à Sustermans, mais ce n'est que pour rejeter cette attribution peu soutenable. J'ai pensé ensuite à ce Honthorst que les Italiens appelaient « Gherardo della Notte », mais ce n'est là qu'une hypothèse un peu hasardée. Bien à Rubens, ou plutôt à son atelier, est la grande toile décorative *Amours encadrés d'une guirlande de fruits et de fleurs* (également à M. Bankes) ; de plus cette grande guirlande richement tressée de produits naturels de toute espèce, est un des chefs-d'œuvre dans ce genre de Snyders, auquel elle est en effet attribuée. Un Van Dyck de premier ordre est le grand portrait en pied de *Henriette de Lorraine, princesse de Phalsbourg* (à lord Iveagh), peint en 1634, c'est-à-dire lors d'un retour momentané du peintre aux Flandres après le voyage définitif d'Angleterre. La figure de cette

grande dame n'a certes rien d'attrayant, mais la facture du portrait combine la fermeté consciencieuse de la manière flamande et les élégances raffinées de la manière anglaise. Un portrait double, *Dorothée, comtesse de Leicester, avec sa sœur Lucie, comtesse de Carlisle* (à M. Charles Morrison) est moins intéressant, quoique d'une grande force d'exécution. C'est un de ces Van Dyck sur lesquels Lely a plus tard basé son style si apprécié par les beautés honnêtes et autres de la Restauration anglaise. De cette même collection peu connue proviennent deux Teniers gris argenté de première qualité.

On ne vit jamais une exposition de maîtres anciens en Angleterre sans de beaux échantillons de l'art hollandais du XVII[e] siècle, et celle-ci ne fait guère exception à la règle. Le nom de Rembrandt apparaît deux fois dans le catalogue, mais je ne reconnais son pinceau ni dans l'une ni dans l'autre des deux toiles exposées; pas même dans ce *Portrait d'homme* (à M. Alfred Morrison) ne dépassant guère la médiocrité, mais que certains connaisseurs avisés acceptent néanmoins, me dit-on, comme une œuvre de sa main. En revanche, voici un autre *Portrait d'homme* par Frans Hals, provenant de Buckingham Palace et portant la date de 1630, qui n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre. Cette tête blonde, un peu fadasse, montre des finesses de ton et d'exécution inusitées chez le fougueux maître de Haarlem, qui, cependant, n'a jamais peint d'une main plus sûre : en Angleterre, il n'y a que le fameux *Jeune cavalier* de la collection Wallace qui l'égale. Pour la seconde fois la reine envoie de cette même collection le superbe Nicolas Maas appelé la *Jeune servante qui écoute;* et sur les mêmes parois on retrouve trois merveilleux Metsu de la collection Wallace : le *Chasseur endormi, Maîtresse et servante,* et la *Marchande de poisson.* Je connais de plus beaux et de plus attrayants Vermeer de Delft que la *Dame jouant de la guitare* (à lord Iveagh), dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute, mais qui révèle un peu trop évidemment la recherche du tour de force qui attirait toujours le grand luministe.

Parmi les Albert Cuyp, le plus beau est l'adorable petit paysage ensoleillé avec les vaches obligées, qui appartient à lord Iveagh; le plus curieux, un *Intérieur de l'église de Dordrecht,* remarquablement éclairé, quoique plus froid de ton que l'admirable page analogue du Ferdinandeum d'Innsbrück. Fort intéressant aussi est un grand paysage du maître, d'aspect quelque peu inusité, puisqu'il représente une rivière fort agitée sous un ciel tourmenté et menaçant. Il faut avouer que les vagues, trop régulièrement espacées, y sont représentées d'une façon presque enfantine, mais le tableau a néanmoins de belles qualités, et montre encore certains rapports avec l'école de Van Goyen, à laquelle les œuvres de jeunesse de Cuyp touchent de si près. Signalons encore deux fort belles pages de Hobbema (l'une à M. Charles Morrison, l'autre à lady Wallace); puis un Jan Steen, un immense Berghem rappelant, avec un accent plus sec, les Both d'Italie, un beau Jean-Baptiste Weenix, un Philips de Koninck fort rembranesque, deux Brekelenkam qui ne soutiennent pas victorieusement la comparaison avec les œuvres de premier ordre qu'ils coudoyent, et finalement ce magnifique *Jeune taureau avec deux vaches,* de Paul Potter, qui est un des ornements de la galerie de Buckingham-Palace.

L'École française compte aussi quelques bonnes pages à l'exposition : entre autres, deux paysages de Claude Lorrain, un arrangement classique du Guaspre, un soi-disant *Portrait de Sophie Arnould,* par Greuze (à lord Normanton), et surtout l'*Accordée de village,* page exquise et au-dessus du soupçon, datant appa-

remment de la jeunesse de Watteau. Nous n'y trouvons pas encore le maître de Valenciennes tout entier, mais la merveilleuse beauté de la couleur ne nous permet pas de douter de l'attribution. Ni *l'Accordée* du Sloane-Museum, — véritable ruine où le maître se reconnaît à peine, — ni le tableau du même nom qui appartient, si je ne me trompe, à M. Alfred de Rothschild, n'égalent cette toile bien conservée, dont M. Broadwood est actuellement l'heureux possesseur.

Un tiers pour le moins de toute l'exposition est consacré comme d'habitude à l'École anglaise. Ici la grande surprise a été l'apparition pour la première fois d'un grand portrait en pied, *Mrs Portman of Bryanston* (à lord Portman), qui n'est rien moins qu'un des chefs-d'œuvre de Gainsborough, quoiqu'il soit resté à peu près inconnu en dehors de la famille qui l'a toujours conservé. Il représente avec une grande simplicité une femme qui n'est plus jeune et n'a jamais été belle, et dont cependant la distinction tranquille impose; elle est richement vêtue de soie blanche garnie de dentelles et commodément assise dans un fauteuil. Le personnage est rendu avec une vivacité, un naturel, une sûreté d'exécution des plus rares, et sans l'élégance apprêtée de beaucoup de portraits d'apparat de cette époque. Cette grande robe blanche à reflets argentés est peut-être, au point de vue de la technique, ce que Gainsborough a brossé de plus merveilleux. Parmi les autres toiles du maître, je ne puis omettre de signaler un *Paysage avec bétail* (à M. Price) auquel la couleur ardente et sombre prête un aspect presque tragique. Reynolds se tient cependant bien à côté de son formidable rival avec deux célèbres toiles de la collection Wallace: cette délicieuse *Miss Bowles* qui est peut-être la reine des petites espiègles du maître, puis *Mrs Braddyll*, une beauté de quelque trente ans d'une sereine et parfaite distinction qui n'exclut pas la simplicité.

L'habile et pompeux conférencier sur le grand art qu'était Reynolds n'aurait certainement pas dû peindre cette grotesque *Mort de Didon* (à la Reine) qui le montre sous son aspect le plus défavorable.

Parmi les nombreux Romney, il y en a vraiment peu qui appartiennent au premier rang. Distinguons cependant ce grand portrait double, fort élégant quoique d'un ton trop cru, *Caroline, vicomtesse Clifden, et sa sœur lady Elisabeth Spencer*, auquel je préfère cependant la belle et mâle tête de ce *William Hayley*, qui fut plus tard le biographe de Romney.

Il y a ici des Turner de toute espèce : des toiles qui ne sont presque plus que de belles ruines, telles que ce mystérieux *Lac de Genève* (à sir Donald Currie), puis une belle marine sombre (à lord Leconfield), puis une véritable merveille, *Petworth House* (à lord Leconfield), doux et paisible paysage de parc anglais doré par les reflets du soleil couchant, que Turner s'est contenté par exception de représenter avec une simplicité absolue et sans le colorer de ses rêves splendides et douloureux. Les admirateurs de Constable ne voudront point agréer, comme un de ses chefs-d'œuvre, la toile de grandeur inusité intitulée *Ouverture du pont de Waterloo à Londres* (à sir Charles Fennant). Le ciel y est merveilleusement dessiné et modelé, mais ces petits points de lumière dont le grand paysagiste a, avec beaucoup trop d'impartialité, saupoudré la toile tout entière, produisent un effet des plus fâcheux. Voici *Cader Idris*, une admirable page de Wilson, qui l'emporte pour la vérité et le charme naturel sur cette belle scène italienne éclairée à la Claude Lorrain, intitulée *Apollon et les Saisons* (à M. Beaumont). L'influence d'un autre grand paysagiste, Hobbema, se fait sentir dans le superbe

Bois près de Norwich, par John Crome, un des vrais précurseurs et maîtres du paysage moderne. A côté de cette œuvre d'une tonalité sombre mais puissante, le paysage avec figures du regretté Frédérick Walker, appelé *Sunny Thames,* ne se soutient pas. Il resta inachevé à la mort prématurée du jeune maître, et les poétiques figures d'enfants pêchant sur la rive de la Tamise qui s'y trouvent encadrées, manquent de relief et d'enveloppe atmosphérique.

L'exposition remarquable dont j'ai essayé de donner un aperçu général est complétée, comme dans les années précédentes, par un choix de belles aquarelles choisies dans l'œuvre des maîtres décédés de notre école anglaise. On y voit à côté de Turner, dont les trois manières successives sont représentées, David Cox avec plusieurs grands et beaux paysages gallois, de Wint, Bonington, Holland, l'audacieux et poétique John Sell Cotman, et cet admirable réaliste William Hunt, dont les études aussi finement observées que divertissantes de rustres et surtout de gamins villageois, méritent et obtiennent une place à part dans l'aquarelle anglaise.

CLAUDE PHILLIPS.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



IL y a quelques mois, quand s'ouvrirent au public les Musées nouvellement établis au Parc du Cinquantenaire, l'impression produite fut loin de démentir l'avis de ceux d'entre nous qui avaient jugé comme médiocrement adapté à nos collections nationales, le cadre nouveau qu'on avait trouvé à propos de leur donner. Incomparablement parées en 1889, les galeries d'art ancien avaient produit alors un effet excellent et le voisinage d'une exposition générale de l'industrie moderne, accompagnée des multiples attractions usitées en pareille circonstance, amena, pendant les beaux jours de l'été, la foule en ces endroits condamnés à une solitude presque absolue en temps ordinaire. Paris, Londres et Vienne ont gardé en tout ou en partie les bâtiments d'expositions universelles dont l'emploi utile a été chaque fois l'objet de combinaisons plus ou moins ingénieuses.

Pour qui se rappelle l'exposition de Vienne, rien de triste comme la physionomie actuelle de la splendide rotonde du Prater. A Bruxelles on s'est dit que le local de l'exposition de 1889 étant toujours debout, rien n'était plus simple que de l'accommoder à une destination définitive et, sans plus de cérémonie, on en a fait un Musée! Quant à la situation, aux dimensions, aux difficultés d'accès, de chauffage et de surveillance, le temps viendrait très certainement régler toutes choses au mieux de la destination nouvelle que recevait l'édifice. Or, cela n'est pas arrivé du tout, si peu même, que voici ce que publiait, sous la date du 5 décembre 1891, un des journaux quotidiens les plus répandus : « Le public ignore généralement que trois de nos Musées royaux les plus intéressants, ceux de l'Art monumental, de l'Art ancien et décoratif, sont installés dans une aile du Palais du Cinquantenaire qui, du reste, est destiné à les abriter tous.

« Frappé de l'indifférence que témoignent ses concitoyens aux belles choses dont il a la garde, M. le baron de Halleville, conservateur en chef de ces Musées, a eu l'heureuse idée de faire appel à ses anciens confrères de la presse pour faire à ces Musées un peu de réclame ; il les a convoqués et, pendant deux heures qui leur ont paru courtes, les a promenés à travers les galeries où sont exposées les merveilles de l'art monumental, les richesses et les curiosités de l'art ancien, et

les magnifiques spécimens de l'art décoratif. Il résulte de ce qu'on nous a fait voir et des renseignements qui nous ont été fournis, que l'installation actuelle des trois Musées est provisoire. L'espace fait défaut pour exposer avec la science et dans l'ordre convenable la plupart des objets rares et précieux qui composent les collections. Le Palais est, du reste, loin d'être terminé et l'on prévoit qu'il faudra deux ans avant de pouvoir distribuer les locaux nécessaires à l'installation définitive. Indépendamment de l'art monumental, de l'art ancien et de l'art décoratif, le Palais abritera alors le Musée ethnographique — actuellement établi à la Porte de Hal, — le Musée africain, dont la création vient d'être décidée, le Musée numismatique — que l'on formera par la réunion des collections de la Bibliothèque royale et des monnaies romaines léguées par M. de Meester de Ravestein, ancien ministre de Belgique à Rome, — le Musée d'art industriel et un Musée de portraits historiques en faveur duquel le Musée de peinture se dessaisira de quelques-unes de ses plus belles toiles. Tel est le projet d'ensemble.

« Le Palais du Cinquantenaire ne peut manquer de devenir un but de promenade pour tous ceux que les choses d'art ne laissent pas indifférents. Tels qu'ils sont actuellement installés, en dépit de leur aménagement forcément (?) défectueux, les Musées de l'art monumental, de l'art décoratif et surtout de l'art ancien, méritent déjà d'attirer le public. On ne manquerait certainement pas de les aller voir si l'on se doutait de l'intérêt exceptionnel qu'ils présentent. Ajoutons que les locaux sont convenablement chauffés et que leurs abords seront prochainement gardés par un poste de soldats, que M. de Halleville a obtenu du ministre de la Guerre, dans le but de garantir le palais et ses visiteurs contre les entreprises audacieuses des rôdeurs fort nombreux dans les environs. Le conservateur en chef des Musées du Palais du Cinquantenaire semble, du reste, avoir pris ses fonctions à cœur : ses collaborateurs se plaisent à conter les efforts qu'il tente chaque jour pour intéresser le gouvernement aux belles collections qu'il possède, sans les connaître presque, et obtenir des locaux décents pour les abriter et des crédits suffisants pour les compléter. Peut-on croire que les Musées de l'art ancien, de l'art décoratif et de l'art monumental en sont réduits à se partager chaque année un misérable crédit de 20,000 francs! »

On voit que, comme les bohémiens de Callot, nous sommes particulièrement riches, ici, en choses futures et que, si les Musées dont il s'agit doivent constituer un jour ces objets d'attraction faits pour justifier le voyage qu'il faut s'imposer pour les aller voir, c'est à la condition d'être installés à nouveau et de s'enrichir de tout un ensemble de choses dont ils ne disposent pas à l'heure actuelle. On nous promet un Musée d'art industriel; à merveille, mais à l'aide de quoi le formera-t-on? Je me trompe fort ou, précisément, c'était le Musée de la Porte de Hal qui devait servir à le constituer. Je me suis même permis de dire, en son temps, que la collection était impropre à pareil usage. Vouloir constituer d'un seul jet un Musée d'art industriel c'est courir au-devant d'une déception certaine, alors surtout qu'on dispose, en tout et pour tout, de la misérable subvention de vingt mille francs! Est-ce que, par hasard, l'on ignorerait à quel prix sont les échantillons anciens ou modernes de tout ce qui appartient au domaine de l'art industriel en n'importe quelle branche, qu'il s'agisse du bois, du métal, de la céramique ou du tissu?

Notez qu'avec cela les principales villes du pays : Anvers, Gand, Bruges,

Liège, Namur, Tournai ont formé des Musées d'antiquités et de peinture, s'enrichissant de dons particuliers, de trouvailles locales et que le gouvernement serait mal venu à vouloir leur disputer quoi que ce soit au profit de ses collections à lui, même en payant.

Et la collection des portraits historiques « pour laquelle le Musée de peinture doit se dessaisir de quelques-unes de ses plus belles toiles, » serait-il vraiment admissible qu'après avoir travaillé pendant un demi-siècle à l'accroissement de notre Galerie nationale, on s'en allât de gaieté de cœur la diminuer d'un de ses éléments d'attrait actuellement les plus appréciés? Au surplus, comment serait poursuivie pareille collection? Le gouvernement n'est pas disposé sans doute à susciter une concurrence à son propre Musée et si quelqu'un s'avise de donner ou de léguer des portraits de maîtres au Musée royal, à les envoyer purement et simplement au Parc du Cinquantenaire.

Il y aura encore le « Musée » de la numismatique, par le déplacement du cabinet de la Bibliothèque royale. Mais la numismatique, science auxiliaire de l'histoire, au même titre que l'iconographie, relève, à de rares exceptions près, des grands dépôts littéraires dont les éléments sont indispensables à la mise en valeur de ses éléments. Faire d'un cabinet numismatique un simple Musée, c'est dénaturer absolument son rôle, c'est reléguer parmi les non-valeurs cette somme incalculable de pièces d'importance artistique presque nulle, mais de valeur historique immense Arrivera-t-il à l'esprit d'un homme de science de prétendre que la valeur d'un *codex* manuscrit réside dans ses miniatures, qu'une estampe ancienne ne doive s'apprécier que par sa perfection artistique plus ou moins haute?

Un Musée de la nature de celui que nous avons à l'état d'ébauche a pour premier devoir, comme pour première utilité, de s'adresser à cette foule que les Anglais appellent *the million* et pour laquelle fut constitué à Londres, en dehors du British Museum, comprenant à la fois la Bibliothèque nationale, les antiquités, le Cabinet de numismatique et le département des estampes, le Palais de Cristal de Sydenham, le palais de Bethnal Green, etc. Faire et défaire, c'est toujours travailler, dit le proverbe ; encore faut-il travailler utilement.

Il a été question, plus haut, du Musée d'art monumental. Il s'agit là de ce que l'on appelle le « Musée des échanges », où figurent jusqu'ici les moulages d'un certain nombre de créations importantes du pays et de l'étranger. Entre toutes, une galerie de l'espèce demande à être complétée d'une manière intelligente et très certainement chaque jour doit l'enrichir. Il appartient à sa direction de prendre l'initiative de la reproduction, par le moulage, de tous les fragments d'architecture et de sculpture du pays pour arriver à constituer un ensemble vraiment national. Tout le monde connaît la cheminée du Franc à Bruges. Mais il y a d'autres cheminées merveilleuses, notamment à Courtrai et à Anvers. Tout le monde a admiré le Tabernacle de Léau qui se dresse, imposant, au centre de notre salle de moulages. Mais il y a encore les tabernacles de Louvain, de Limbourg, de Saint-Martin à Courtrai, de Dixmude, où figure aussi un jubé de valeur incomparable, ensuite le jubé de Walcourt, sans parler de précieux fragments de sculpture ornant des façades anciennes, notamment à Bruges, où il y a par exemple, sur une maison, tout un siège de ville en sculpture, et de superbes tombeaux, moins connus, mais non moins précieux que ceux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, enfin les confessionnaux et les bancs de communion de nos

églises, d'époques moins reculées, moins purs mais parfois d'une fantaisie charmante. Il y a donc amplement de quoi accroître les Musées du Parc du Cinquantenaire, à la condition de procéder avec méthode et persévérance.

Presque en même temps que leur « réclame » en faveur des nouveaux Musées du palais de l'exposition de 1889, les journaux annonçaient au public la réouverture du Musée de la Porte de Hal. Contradiction difficilement explicable, les armes et les armures, distraites des collections dont, avant le transfert, elles constituaient l'attraction dominante, conservent leur ancien emplacement. Quiconque se souvient de ce qu'était la Porte de Hal, transformée à très grands frais en 1869, précisément en vue de mieux répondre à sa destination, quiconque se souvient, dis-je, de l'impression produite quand, les nombreux degrés de pierre gravis, l'on pénétrait dans ces salles gothiques, aux massives colonnes, encombrées comme un magasin de curiosités, éprouve un véritable serrement de cœur en considérant l'état actuel des choses.

Avant comme après sa transformation, en 1869, la Porte de Hal était le plus populaire de nos Musées. Cette faveur, il la devait à sa situation au milieu d'un quartier essentiellement plébéien, à son imposant appareil militaire, et j'affirme que, grâce à lui, ouvriers et petits bourgeois ont ressenti pour les choses anciennes ce respect salutaire qui, nous le savons tous, est l'*initium sapientiæ* des générations futures en matière d'art. Aujourd'hui même, par cette persistante force d'attraction qui à l'exemple des oiseaux migrateurs nous ramène vers les lieux jadis familiers, les ouvriers de la populeuse rue Haute gravissent encore l'escalier de l'ancienne tour du guet; j'ai été témoin de leur déception. Contre les murs blanchis à la chaux, s'alignent une quarantaine d'armures et de demi-armures, toutes de qualité ordinaire, sauf une ou deux. Une armure de joute, achetée en Espagne, vers 1839, passe pour avoir appartenu à Philippe II. Le catalogue lui-même ne l'admet pas, et il a, ma foi, raison, car outre que le harnois du fils de Charles-Quint ne se fût sans doute pas présenté en vente publique en Espagne, il est inadmissible que, prince des Asturies ou roi, l'héritier du trône n'eût porté sur sa cuirasse aucun insigne destiné à le faire reconnaître.

Et puis, en somme, puisqu'il s'agit de l'instruction du peuple, était-il opportun de hisser sur le maigre cheval empaillé qu'on disait jadis avoir servi à Guillaume d'Orange à la bataille de Waterloo, une armure maximilienne, alors que la grêle silhouette de ce cheval jure avec le poids de 140 kilos qui, nous apprend le catalogue, représentait la charge d'un cheval de bataille au XVIe siècle, et, faute grave entre toutes, ce cavalier occupe un selle dépourvue d'étriers!

Quelques vitrines d'épées, d'armes à feu, quelques rondaches et masses d'armes complètent, avec des panoplies, un ensemble absolument impropre à constituer un musée. Le catalogue lui-même, œuvre d'un officier de mérite, le commandant Van Vinckeroy, des carabiniers, atteste qu'il n'est demeuré en Belgique d'autres souvenirs de l'ancien arsenal royal, emporté par les Autrichiens et aujourd'hui réuni à la collection Ambras, qu'un poignard « dit de Charles-Quint », deux gantelets, qui, « d'après la tradition », auraient appartenu au même monarque, deux chevaux rembourrés des archiducs Albert et Isabelle, enfin un *morceau* de gantelet du même prince. Il y a aussi le manteau de plumes de Montézuma, dont la mention figure aux anciens inventaires impériaux et que nous possédons toujours.

Le reste ne vaut pas la peine d'être nommé,

à moins qu'on n'en excepte les armes et le casque de Léopold Ier, comme officier de dragons au service de l'Angleterre, et les armes du regretté prince Baudouin.

Sans doute quand il s'agit d'un Musée, l'avenir est un facteur de première importance. N'oublions pas cependant qu'il a fallu cinquante-six ans pour rassembler le maigre ensemble qui constitue présentement nos collections d'antiquités et d'armures. Les pronostics ne sont donc pas en faveur d'un accroissement ni bien rapide, ni bien imposant de ses diverses sections, lors même que les ressources matérielles seraient moins limitées qu'elles ne le sont.

Il va de soi que l'on ne peut envisager comme un accroissement le fait d'emprunter à d'autres Musées une partie de leurs ressources. Les collectionneurs se font de plus en plus rares en Belgique et, force est de le reconnaître, si quelques-uns d'entre eux étaient désignés comme devant enrichir de leurs dons les collections nationales, ces espérances ne se sont jamais réalisées. La collection de M. le comte de Nedonchelle, dont la partie numismatique orne aujourd hui le Musée de Tournai, a été tout récemment aliénée à Bruxelles.

Si la Belgique a pu, pendant des siècles, alimenter de ses splendeurs les galeries de l'étranger, on serait à coup sûr peu juste à son égard en lui reprochant de n'avoir pu sauvegarder des trésors qu'on ne lui demandait pas la permission d'emporter. A Anvers, par exemple, les plus merveilleuses orfèvreries furent jetées au creuset pour payer la contribution de guerre imposée par la République. Tout cela est navrant. Mais, enfin, on ne peut être et avoir été. Le plus sage, quand on n'a pas de quoi faire de très beaux musées, est de rester dans la limite de ses moyens, ce qui vaut assurément mieux que d'exalter ses misères.

* * *

L'administration des Musées de peinture est, depuis quelque temps, très énergiquement prise à partie par des journaux, dont les critiques ont trouvé déjà leur écho à la Chambre même. Le ministre a promis des explications à l'occasion de la discussion de son budget.

On reproche à la commission directrice des Musées, non moins ce qu'elle fait que ce qu'elle s'abstient de faire. Achetant d'une part de médiocres tableaux et les payant cher, elle néglige d'enrichir notre galerie nationale d'œuvres des maîtres qui ont marqué dans l'histoire de l'art flamand et qui, jusqu'à ce jour, sont représentés mal ou point du tout dans les collections de l'État. Tels sont, avec d'autres griefs encore, les accusations que je signale.

Passant sur la forme, parfois très acerbe, de ces critiques, elles n'ont rien, me semble-t-il, que l'on doive regretter. C'est le droit du public d'être renseigné sur la manière dont se dépensent ses deniers, les Musées ne sont pas dispensés de rendre leur comptes. Toutefois, lorsqu'on se met à remuer les opinions, à contester l'authenticité de telle ou telle toile sur laquelle a porté le choix des commissaires, le public ne trouve à cela aucun bénéfice, à moins que la critique n'émane d'une autorité si haute que son jugement soit sans appel. Remarquez que les articles que je signale sont anonymes. On demande à la commission pourquoi elle n'a pas acheté tel tableau, dont M. X. est aujourd'hui le possesseur.

Nul n'ignore qu'en matière d'art, tel juge avec un dédain superbe l'acquisition

d'autrui qui se blouse de la plus jolie façon du monde dès qu'il s'agit de la sienne propre.

Nous avons en Belgique une école d'amateurs, qui peut-être a des ramifications en France, toujours sur la trace de quelque chef-d'œuvre ignoré. Après chaque vente c'est un concert de doléances : le Musée a laissé échapper l'occasion de faire là un coup superbe!

Il y aurait mauvaise grâce à méconnaître que si le goût des peintures anciennes se répand en Belgique, en revanche, le nombre des amateurs disposés à acquérir des toiles de réelle valeur en les payant leur prix est extrêmement restreint. Le fait est absolument notoire. Autant pour les tableaux que pour les livres, les estampes, les antiquités, les directeurs de vente savent et proclament que les objets de valeur discutable se placent à des prix comparativement plus élevés à Bruxelles, à Anvers et ailleurs qu'à Paris, tandis que les objets de premier ordre n'y trouvent pas de public disposé à les payer leur valeur. Si, comme il le peut et le doit, le Musée s'applique à réunir les meilleurs spécimens des maîtres les plus distingués, ce n'est que très exceptionnellement que les ventes locales pourront lui fournir l'occasion de s'accroître utilement; il peut, dès lors, se montrer indifférent à des critiques, dont la cause déterminante n'est souvent que l'amour-propre blessé. On offre au Musée une œuvre ; elle n'est point acceptée, il est alors tout simple de mettre en lumière l'ignorance, le manque de goût de ceux qui n'ont pas su profiter de l'aubaine.

N'allons pas conclure de tout ceci que le Musée, surtout dans les derniers temps, ait eu la main très heureuse dans ses achats. Privé d'un conservateur, administré par une commission dont, il faut bien le reconnaître, beaucoup de membres n'ont que leur bon vouloir à mettre à la place d'une compétence reconnue dans les choses d'art ancien, on dirait qu'il hésite à s'aventurer et envisage de plus en plus son rôle comme passif, comme restreint à juger les œuvres soumises à son choix, tâche que l'expert qu'il consulte remplirait seul au besoin.

La Belgique, en ce qui concerne les ventes de tableaux anciens, est un centre d'importance secondaire. Il n'est pas d'usage que les marchands de l'étranger viennent organiser des ventes soit à Bruxelles, soit à Anvers. Si donc l'on veut acheter, il importe de suivre les ventes de Paris, de Londres, de Berlin, de Cologne. Il est à coup sûr peu avantageux à notre galerie nationale de ne pas prendre elle-même l'initiative de ses choix et l'on ne doit guère s'étonner des critiques que soulève l'acquisition en vente publique, pour les Musées de l'étranger, d'œuvres flamandes très importantes à des prix notablement inférieurs à ceux qu'il est d'usage de payer en Belgique et cela tout simplement parce que le fait d'appartenir à la Commission du Musée n'implique pour aucun de ses membres l'obligation de s'en aller courir les ventes du dehors. Rien ne serait plus facile que de citer des œuvres d'une haute valeur perdues pour la Belgique et dont les prix d'adjudication peu considérables rendaient l'acquisition facile et en quelque sorte obligatoire. Qu'il me suffise de mentionner les deux Van Eyck achetés, en dernier lieu, par le Musée de Berlin. D'autres peintures sont devenues la propriété de l'État après avoir passé en vente publique à des prix que l'on ne s'est pas fait faute de publier en insistant sur le bénéfice qu'aurait fait réaliser au Musée l'acquisition directe.

Il n'y a, pour remédier à pareille situation, qu'une responsabilité nettement

établie. Nous sommes un peu dans la position de l'homme bienfaisant et riche, prodiguant son or à qui le sollicite, mais attendant aussi les appels à sa générosité, alors que le philanthrope fait de son bien un emploi raisonné et plus fécond. Je ne sache pas qu'il ait même jamais été question de donner à notre Galerie un conservateur et peut-être aussi aurait-on quelque peine à trouver l'homme voulu, — je ne parle pas, bien entendu, d'un conservateur décoratif comme le fut Conscience, notre grand romancier national, — j'expose le principe d'une direction sérieuse.

On citait, il n'y a pas longtemps, le cas d'une offre importante faite à l'un de nos Musées et que l'absence de quelques commissaires fit échouer. Pour qu'un Musée prospère, il faut à sa tête un homme responsable et compétent, dévoué corps et âme à sa splendeur, agissant comme l'amateur pour sa propre galerie. M. Lacaze n'a formé sa splendide galerie qu'à force de se transporter partout où il y avait une œuvre à voir et à acquérir. L'illustre chevalier Van Ertborn, dont la collection constitue l'un des joyaux du Musée d'Anvers, passait pour un maniaque. Étant préfet de l'Empire, dans le midi de la France, on raconte qu'il se mettait en route dès qu'une œuvre d'art lui était signalée et, indifférent aux nécessités de la poursuite, ne rentrait chez lui que la peinture conquise. Telle est, en somme, la tâche d'un conservateur de Musée; elle ne saurait, en dépit du zèle le plus louable, échoir à une Commission.

*
* *

Un monument qui disparaît, alors même qu'il est de mince valeur artistique, laisse rarement d'inspirer des regrets. On a grandi à son ombre et à son aspect se mêlent des souvenirs attachants. Paris est une belle ville, mais enfin nous ne serions pas fâchés de retrouver encore un peu les aspects recueillis par le burin de Silvestre. Du vieux Bruxelles il restera bientôt peu de chose. L'ancien Palais de Justice, en voie de démolition, avait, ma foi, sa physionomie et son histoire, et je m'étonnerais fort si quelqu'un n'entreprenait de perpétuer par le crayon et la plume l'une et l'autre. Je ne sais pourtant si l'on a songé à recueillir les aspects étranges de ces cours et terrasses, de ces galeries, de ces couloirs, restes d'un des premiers collèges des Jésuites que l'on ait eus en Belgique, après l'arrivée de Farnèse, et fort contre le gré de la population, assure l'histoire, car le duc d'Albe lui-même ne protégeait guère les Jésuites. Les différences de niveaux avaient donné un certain pittoresque à l'ancien Palais de Justice où d'anciennes chapelles servaient d'auditoires. L'église avait disparu depuis la fin du siècle dernier après avoir servi de club jacobin, d'hôpital, de bibliothèque publique. Cette église, œuvre de Francquart, et conséquemment très italienne, faisait l'admiration de Rubens. Dans la préface de son livre sur les Palais de Gênes, le grand peintre se félicite de voir vieillir et disparaître peu à peu le style d'architecture « que l'on nomme barbare ou gothique » et des hommes de goût introduire, au grand honneur de la patrie, cette architecture qui possède la vraie symétrie, celle qui se conforme aux règles établies par les Grecs et les Romains (!) et dont les églises magnifiques, érigées à Bruxelles et à Anvers, pour la Compagnie de Jésus, constituent de louables échantillons.

L'église, honorée des suffrages de Rubens, disparut donc pour être remplacée,

cette fois, par une vraie façade à la romaine avec un fronton triangulaire et un péristyle à colonnes composites.

L'emplacement immense de l'ancien Palais de Justice, assez vaste pour abriter encore les Archives générales du royaume, est, paraît-il, destiné à servir au tracé de plusieurs rues. Le terrain a d'ailleurs une valeur immense, ce qui sera probablement cause de l'échec d'un projet préparé par l'architecte Samyn, et tendant à affecter la situation de l'ancien temple de Thémis à la création d'un local de fêtes et d'expositions dont Bruxelles se trouve privé depuis l'établissement du Musée de peinture ancienne au Palais des Beaux-Arts.

Les artistes se plaignent, à bon droit, de cette dépossession, car notez que si on leur a attribué les anciens locaux du Musée de peinture, devenu le siège du Musée moderne, ce Musée disparaît pendant les expositions triennales. Cela est donc fort fâcheux pour tout le monde. Ce qui est surtout regrettable, c'est la perte du merveilleux emplacement que fournirait à un local d'exposition, l'immense terrain occupé par le Palais de Justice.

Il semble qu'en cette matière rien ne soit, comme l'on dit en Belgique, durable comme le provisoire. Anvers, qui ne se fait pas faute de narguer la capitale sur la nature éphémère de ses combinaisons, lui montre à la fois et son Musée et son local d'exposition et le fructueux résultat financier de ses Salons de peinture comparé aux maigres recettes du Salon officiel de Bruxelles. On raconte dans les journaux d'Anvers, que les artistes dont les œuvres, peu nombreuses, ont été acquises pour la loterie de l'Exposition de Bruxelles, en 1890, sont à peine payés à l'heure actuelle, tandis qu'Anvers, en ville qui sait ce que vaut un engagement, a, dès longtemps, fait honneur à sa signature. Assurément il y a là de quoi se réjouir et rien n'est plus légitime que de voir la Société royale d'encouragement des Beaux-Arts faire état, d'une part, des 60,000 francs qu'elle a pu affecter à des acquisitions d'œuvres destinées à être réparties par la voie du sort; de l'autre, des 75,000 francs que des particuliers ont consacrés, grâce à elle, à des achats.

En revanche, le Salon, qui s'est fermé à la fin d'octobre, a été certainement l'un des moins heureux que l'on ait vus en Belgique et si, comme de juste, plus de mille œuvres exposées ont dû embrasser bien des productions intéressantes, cela ne revient pas dire que, jugée au Salon d'Anvers, l'École belge se montrât sous son jour le plus avantageux. La multiplicité des expositions n'est pas étrangère à cet état de choses. Si, de fait, nos Salons sont triennaux, étant donné le roulement, on peut dire qu'ils sont annuels, si non semestriels, et les œuvres longuement élaborées deviennent de plus en plus rares.

Bien qu'Anvers et Bruxelles soient à peine distants d'une heure de chemin de fer, les deux villes semblent singulièrement séparées sur le terrain artistique. Le rapport de la Société d'encouragement des beaux-arts ne ménage pas les critiques bruxellois, « folliculaires » dont la « phraséologie méchamment prétentieuse », les appréciations « haineusement exclusives », « la rage de dénigrement » trahissent « l'hostilité sans intelligence et sans cœur ». Tout cela, convenons-en, est franchement puéril et, je n'hésite pas à l'ajouter, d'un goût médiocre.

Rien ne prête à la controverse comme l'œuvre d'art; les artistes les plus grands ont leurs détracteurs comme les plus médiocres. Ayons toujours présent à la mémoire le beau chapitre consacré par Bigot à la presse dans son magistral ouvrage des *Classes dirigeantes*. C'est là qu'on nous montre avec quelle facilité l'on

écrit sur tout, et spécialement sur l'art, avec un peu de bonne volonté et beaucoup d'aplomb.

Critique d'art, mon Dieu ! en Belgique, du moins, il semble que tout le monde l'est, l'ait été ou le doive être. Mais enfin, ignorante ou éclairée, le droit imprescriptible de la critique est d'exprimer son jugement sur les œuvres exposées au grand jour des expositions, et puisque, après tout, le Salon d'Anvers a fait *un beau chiffre d'affaires*, comme disait une feuille locale, la presse ne lui a pas fait grand tort.

Vous n'ignorez pas que Raffaelli a remporté la médaille au Salon d'Anvers. Ce même Salon a été consacré à l'exhibition de l'œuvre de Charles Verlat, décédé à la fin de 1890, directeur de l'Académie d'Anvers. Cet ensemble rétrospectif a offert un intérêt considérable. Il n'a pas fait découvrir un nouveau Verlat, la variété d'aptitudes et la dextérité du pinceau du maître étant ultra connues, mais il a certainement mis en relief, une fois de plus, le caractère très intéressant de sa recherche. Chose singulière, Verlat s'est révélé surtout comme animalier; certains de ses animaux avaient une vigueur de charpente et une énergie de facture qui faisait songer à Snyders et que l'on ne retrouvait pas toujours dans ses représentations de la figure humaine.

Plus de deux cents toiles du peintre étaient réunies au Salon d'Anvers. Rassemblées un peu au hasard, ces créations, dont beaucoup auraient pu être plus rigoureusement triées, étaient, de plus, arrangées sans méthode. Il est incontestable que l'œuvre de Verlat, chronologiquement classée, eût accusé une trempe d'artiste de valeur peu commune, et ce que les Anglais appellent une « versatilité » remarquable.

Très inférieur parfois à lui-même, le maître, en revanche, vous surprenait par une stupéfiante réalisation de choses vues, car c'était un observateur de premier ordre.

Verlat avait surtout cette supériorité d'être l'homme de son temps, ayant très largement ressenti les influences de l'esprit moderne et nullement rougi de les proclamer dans une bonne partie de son œuvre. Le Musée d'Anvers possède de lui une immense peinture représentant un chariot chargé de moellons, gravissant une côte sous l'effort de deux vigoureux percherons. Quand cette toile, exécutée à Paris, parut à l'un des Salons des Champs-Élysées, Jean Rousseau, que la mort a enlevé soudainement, n'hésita point, dans un article du *Figaro*, à désigner l'œuvre de son compatriote comme propre à servir d'enseigne à un entrepreneur de transports. Cela fit du bruit; Verlat, caricaturiste hors ligne, se vengea en peignant le critique sous les traits d'un singe. Rousseau ne lui en garda pas rigueur.

Je ne me hasarde pas à dire si Verlat était un produit de l'École française, — car il fut pendant bien des années un membre influent de la colonie belge parisienne, — ou de l'École flamande; on ne saurait nier qu'il ne tienne des deux. Mais, très certainement, avec lui s'est éteint une des personnalités artistiques de ce temps que la Belgique avait le plus fréquemment salué de ses applaudissements et que la capitale, non moins qu'Anvers même, appréciait comme un rare virtuose du pinceau.

Le buste de Verlat, œuvre du sculpteur Pecher, a récemment trouvé place au Musée d'Anvers où, depuis peu, figure aussi le buste en bronze d'Henri de Braekeleer, exécuté par M. Lambeaux, l'auteur de la fontaine monumentale de la place

de l'Hôtel-de-Ville. Bien que le buste en question soit l'hommage d'un particulier à la ville natale du jeune peintre, son inauguration a été le prétexte d'une cérémonie, à laquelle se sont associés les artistes de la plupart des villes du pays, et des discours nombreux ont proclamé les mérites de ce fidèle interprète de la nature, enlevé à la fleur de l'âge, après avoir enrichi l'École flamande d'un ensemble d'œuvres où les choses de la vie réelle se traduisaient avec un sentiment prodigieux du clair-obscur.

Unanimes dans leur admiration pour le génial artiste, les orateurs ont différé dans l'expression de ce sentiment. Les anciens amis de Braekeleer ont été quelque peu surpris d'apprendre que le pauvre garçon avait dû mourir en quelque sorte de misère. On avait même proclamé dans un journal bruxellois qu'il n'avait pas de quoi s'acheter des couleurs. Ayant eu l'avantage de connaître de fort près Braekeleer, je puis affirmer que tout cela est fort inexact.

Fils d'un peintre qui eut son heure de vogue et trouva des admirateurs, non seulement à Anvers, mais partout, Henri de Braekeleer, venu au monde alors que déjà son père était au déclin de sa réputation, subit surtout l'influence de son oncle Leys. Comme tous les hommes ayant le travail difficile, c'était un concentré. Bien que d'une vigoureuse charpente il était rêveur, et s'abstrayait longuement dans la contemplation d'un détail. Un critique anversois, M. Eugène Landoy, du *Précurseur*, a écrit sur le jeune peintre un article aussi distingué par la forme que précis par le fond. « Comme de Braekeleer avait le travail difficile, dit M. Landoy, et que toute œuvre nouvelle, à cause des soins extraordinaires qu'il y apportait, il était préoccupé surtout de donner la sensation, non seulement de la forme des choses, ce qui n'est que du dessin colorié, mais de la substance, de la matière dont elles sont faites, représentait pour lui un effort douloureux, il différait volontiers le moment de se mettre à la besogne. Le chevalet était pour lui, à la lettre, un instrument de torture. »

Quoi qu'il en soit, le jeune homme, remarqué dès ses débuts, en 1858, était mentionné déjà, avec les plus grands éloges, par Paul Mantz, en 1861. Voici ce que disait le maître critique, dans la *Gazette* même [1] : « M. Henri de Braekeleer est encore un copiste de la nature. Sa *Blanchisserie* est, à vrai dire. un tableau d'enfant. Dans cette naïve peinture, qui est dénuée de toute philosophie, on voit d'honnêtes bourgeois faisant sécher, dans un jardin, des linges et des pièces de toile. Il ne nous est pas permis de pénétrer dans l'intérieur des familles, mais il nous paraît évident que le jour où M. Ferdinand de Braekeleer a vu son fils se précipiter dans cette voie de réalisme à outrance, il a dû se voiler la face et invoquer le ciel. Consolons ce père attristé; disons-lui que, malgré la vulgarité du motif, le tableau exposé par son fils est un début des plus intéressants : les moindres détails y sont tellement à leur place, les figures sont si vraies d'attitude et de couleur, la lumière est si juste qu'on ne peut s'empêcher de croire que le jeune artiste qui commence ainsi sera bientôt un peintre habile. »

Henri ne fut jamais ce qu'on peut appeler un peintre habile, mais il garda ses précieuses qualités d'observation et l'exposition de son œuvre, organisée successivement au Cercle artistique d'Anvers et au Cercle de Bruxelles, aura été l'événement artistique de l'hiver. Composée d'une cinquantaine de peintures, cette exhibi-

1. Année 1861, tome II, page 283.

tion, où reparut la *Blanchisserie* mentionnée plus haut, a mis singulièrement en relief la persévérance du jeune artiste dans sa naïve traduction de tout ce qui l'environnait : hommes et choses, dont l'objectivité seule l'intéressait. Ses gaucheries mêmes n'étaient pas sans charme, car, évidemment il y a là plus d'instinct que de savoir. C'est qu'en effet, Braekeleer peignit comme l'oiseau chante et, peu soucieux d'imiter personne, fut un maître, précisément parce qu'il s'ignorait autant lui-même qu'il ignorait les autres.

Atteint à plus d'une reprise dans ses facultés mentales, Henri de Braekeleer produisit peu; mais ce qu'il produisit fut apprécié à sa valeur, moins sans doute par les bourgeois que par les artistes. Dès ses premiers pas dans la carrière artistique, tout ce qu'il peignit devint la propriété de M. Coûteaux, banquier, par les mains duquel passèrent la majeure partie des tableaux de Leys et d'autres artistes en renom. Dans les expositions internationales, le jeune artiste anversois eut des succès. Il fut un des médaillés de Vienne, et sa ville natale fit, à cette occasion, frapper pour lui une grande médaille d'or semblable à celle offerte à Leys quelques années auparavant à la suite de son grand succès à l'Exposition universelle de Paris.

Henri de Braekeleer, enfin, était un aquafortiste d'exceptionnelle valeur. Ses planches sont rares et, fort malheureusement, les cuivres de beaucoup d'entre elles sont détruits.

On a oublié un peu, dans les manifestations si honorables et si légitimes qui environnent aujourd'hui la mémoire du jeune Anversois, de rappeler qu'avant lui, un frère aîné, mort jeune également, fut l'auteur de peintures, très différentes des siennes, sans doute, mais se distinguant par un ensemble de qualités peu communes au temps où elles virent le jour. Le Musée d'Anvers conserve une de ses toiles. Ce Ferdinand de Braekeleer le jeune fut, avant Henri, l'élève de Leys, dont il suivit la seconde manière. Il mourut trop jeune pour connaître les suivantes.

* * *

La disparition de Jean Rousseau, directeur général des Beaux-Arts, des Lettres et des Sciences, au ministère de l'Intérieur, a été très vivement ressentie par le corps artistique belge.

Déjà la *Chronique des Arts* a détaillé les mérites littéraires du critique regretté. Rousseau avait débuté par la peinture; il apporta, dans ses fonctions administratives, les vues d'un véritable artiste. On lui doit, par exemple, la création du square du Sablon, à Bruxelles, une place qui, sans doute, n'a point d'analogue en Europe. S'inspirant des « bailles de la Cour », disparues au siècle dernier avec le palais des ducs, Rousseau eut l'idée de faire représenter au sommet de colonnes, imitées de celles de la Bourse d'Anvers, tous les anciens corps de métiers. L'ensemble de ces figurines de bronze produit un effet extrêmement heureux.

Contrairement, du reste, à ce qu'avaient fait ses devanciers, dont les prédilections furent surtout en faveur de la peinture, Rousseau s'appliqua à faire revivre en Belgique la sculpture monumentale. Sous son administration, beaucoup de sculpteurs eurent l'occasion de se distinguer et je ne doute point que, s'il eût vécu, des travaux importants n'eussent été au moins en projet.

Je ne manquerai pas de signaler, parmi les travaux les plus récents dus à l'initiative de Rousseau, une fort remarquable série de bas-reliefs de bronze : les *Douze Travaux d'Hercule,* récemment placés au Musée de peinture, pour compléter la rampe du grand escalier, dit d'Hercule. Œuvres de M. Mignon, ces bas-reliefs, d'un style très ample et en même temps fort étudiés, font le plus grand honneur à l'artiste qui les a conçus et je n'hésite pas à les ranger parmi les plus sérieuses productions de la statuaire belge contemporaine.

*
* *

On s'est vivement intéressé en Belgique aux études sur les maîtres allemands dans les Musées de Belgique, publiées dans la *Chronique des Arts* sous la signature de M. T. de Wyzewa. L'appréciation de votre savant collaborateur, touchant le portrait de « Thomas Morus », au Musée de Bruxelles, vient corroborer les vues de la plupart des critiques qui se sont occupés de cette peinture, intéressante au point de vue de son attribution à Holbein. Woltmann la retranchait formellement de l'œuvre du maître pour la donner à l'École française. Vorsterman l'a gravée, il est vrai, et supérieurement, comme un portrait de Morus et comme une œuvre du pinceau de Holbein. Il s'est évidemment trompé. Du reste, à l'époque où sa planche voyait le jour, l'original faisait partie de la collection d'un amateur anversois, Jean Van den Wouwer, plus connu sous le nom de Waverius.

*
* *

On a inauguré le 17 décembre, à Notre-Dame d'Anvers, de nouvelles orgues qui comptent, paraît-il, parmi les plus grandes de l'Europe. Il entre, dans leur composition, au delà de 6,000 tuyaux. Il a fallu, pour placer le nouvel instrument, faire disparaître l'ancien portail intérieur et ses massives colonnes de marbre. Il y aura donc un nouveau jubé dans le style gothique. Quant à l'ancien buffet d'orgue, œuvre de Quellin et sculpté par Pierre Verbruggen, en 1667, il échappa comme par miracle à la destruction du reste du mobilier de l'église. Laissé en place par son acquéreur, il fut, en 1802, racheté par les paroissiens. C'était un beau spécimen de sculpture sur bois du XVIIe siècle. On a eu le bon esprit de le conserver.

HENRI HYMANS.

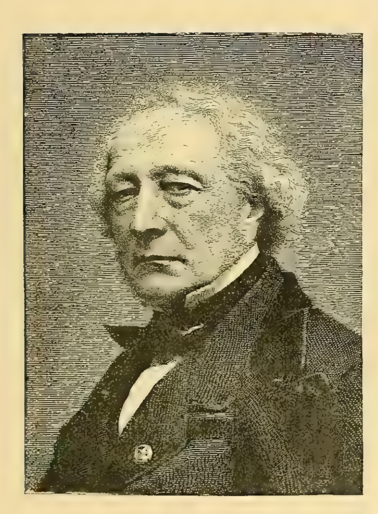
Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LES GRAVEURS CONTEMPORAINS

HENRIQUEL-DUPONT



La gravure au burin, cet art français, s'il en fût, des arabesques d'Étienne Delaulne aux sièges de Callot, des nobles estampes d'Edelinck, de Nanteuil, de Morin, de Masson, de G. Audran, aux sémillantes interprétations des maîtres du XVIIIe siècle, par Laurent Cars et Lebas, et enfin des Vierges de Desnoyers à l'*Hémicycle* — la gravure au burin vient de faire une perte cruelle, irréparable, en perdant Henriquel-Dupont. Maître incontesté en France et en Europe pendant plus d'un demi-siècle, il soutenait de sa grande autorité une école qui tend à disparaître, abandonnée par ceux-là même de ses disciples dont le talent eût pu le mieux la défendre contre l'indifférence du public. Parmi les meilleurs élèves d'Henriquel, en effet, les uns l'ont précédé dans la tombe, les autres ont arboré le drapeau de l'eau-forte ou se sont mis à pratiquer un genre de gravure mixte, dans laquelle le burin ne joue qu'un rôle accessoire. Dans peu d'années, il est à craindre que la ruine du

burin classique ne soit consommée; sa technique n'existera plus qu'à l'état de souvenir historique, comme une formule d'art dédaignée, sinon épuisée.

Louis-Pierre Henriquel-Dupont naquit à Paris le 13 juin 1797; il était le fils d'un maître d'armes qui s'appelait Henriquel et avait pris le nom de Dupont d'une tante qui l'avait adopté. Il entra de très bonne heure chez le peintre Guérin. Dans cet atelier célèbre, il se trouva en contact avec la plupart des artistes qui ont déterminé le mouvement romantique de 1830; nous verrons plus loin qu'il n'en fut guère influencé, car c'est à peine s'il est indirectement mêlé à la lutte par quelques travaux familiers. Bervic, le maître du *Laocoon* et de l'*Enlèvement de Déjanire*, fit son éducation de graveur pendant quatre ans, mais ne réussit pas à le conduire jusqu'à Rome. *Sic vos non vobis*... Celui qui devait disposer pendant tant d'années des entrées à la villa Médicis, n'avait pas eu le pouvoir de s'en faire ouvrir les portes à lui-même. Deux fois il vit attribuer à d'autres le prix de gravure : à Coiny en 1816, à Taurel en 1818. Coiny, Taurel? que reste-t-il de ces deux vainqueurs des palmes académiques?

« Ce double échec, écrit M. Henri Béraldi, dont le beau travail sur les *Graveurs du* XIXe *siècle* va singulièrement faciliter notre tâche, — ce double échec décida sa carrière et fit sa fortune [1]. » Il est de fait que l'occasion était belle pour le jeune graveur, de ne pas s'attarder aux vieilles formules qui avaient fait le succès de ses concurrents. Libre de s'exprimer à sa manière, guidé par un goût supérieur, Henriquel résolut de faire œuvre d'artiste, dégagé de tout préjugé d'école; sans rien perdre de son respect pour le noble instrument qu'on lui avait mis entre les mains, il se promit à lui-même de le manier avec indépendance

En matière d'art comme en littérature, le rêve serait que chacun eût une façon individuelle d'exprimer sa pensée. On y tend aujourd'hui, et cette conquête, encore indécise dans l'art, est tout près de se réaliser dans la littérature. Henriquel a beaucoup contribué, pour sa part, à l'affranchissement de la gravure : ce sera un de ses titres de gloire. Mais il est singulier d'avoir à constater que, en prouvant par son exemple l'inanité des formules sacramentelles, cet éminent artiste aura, sans le vouloir certainement, accéléré la décadence d'une école dont il était considéré comme le représentant le plus

1. Henri Béraldi, *Les Graveurs du* XIXe *siècle*, Tome VIII, Henriquel-Dupont pages 77 à 109. — Conquet, éditeur.

autorisé. Des intrus se glissèrent dans le temple, dès qu'il eût entr'ouvert les portes, et le profanèrent. Le « burin libre » a enfanté, sous



LE MARQUIS DE PASTORET, PAR P. DELAROCHE.
(Fac-similé réduit d'un état de la planche d'Henriquel.)

les doigts malhabiles de certains, des œuvres sans signification, vides de pensée artiste et flasques d'exécution. D'autres, et ceux-là eurent beaucoup de talent, détachés des anciennes croyances, n'ont

pas cru nécessaire d'adopter la religion nouvelle; dédaigneux des traditions de l'école, ils n'ont pas voulu asservir leur pensée à des procédés quelconques d'écriture. Gaillard, pour n'en citer qu'un, ne fut jamais un graveur académique; graveur libre, il ne le fut pas davantage : cela ne l'a pas empêché de nous donner l'*Homme à l'œillet* et le *Portrait de Léon XIII.*

Et d'ailleurs il en a toujours été ainsi; l'évolution est de loi naturelle en art comme partout. A moins d'y employer la force armée, on n'arrive jamais à assurer la survivance des canons d'école; ils ne sont articles de foi que pour les gens médiocres. Comme l'a écrit Desenne, graveur de talent et grand ami de l'auteur de l'*Hémicycle*, « Édelinck, G. Audran, Nanteuil, Drevet, Masson, Pesne et d'autres qui se sont immortalisés par leurs ouvrages, ne songeaient qu'à se bien pénétrer de l'esprit, du caractère, de la couleur de leurs modèles pour les bien rendre, et ils avaient si peu de règles d'école pour y parvenir que rien n'est plus dissemblable que leurs manières, et pourtant tous ont réussi. »

La manière d'Henriquel a été de graver en dessinant sur le cuivre et de proscrire tout travail qui n'aurait pas une signification plastique. Pas une taille chez lui n'est inutile : il ne joue jamais de l'outil pour le plaisir; calligraphe de premier ordre, il n'a pas voulu abaisser son talent à des exercices de calligraphie; il écrivait avec une admirable pureté, mais pour lui ce fut un mérite secondaire dont il n'eut garde d'abuser.

On a prêté à Henriquel des préceptes qu'il n'a jamais formulés, notamment celui-ci qu'un graveur devait se borner à graver ses contemporains : la vérité est qu'il n'avait pas d'idées arrêtées à ce sujet. Toutes les fois que le hasard des commandes l'a appelé à traduire des chefs-d'œuvre anciens, il s'en est félicité et le sujet lui a porté bonheur : témoins ses belles estampes d'après Raphaël et le Corrège. S'il a plus souvent gravé des peintres modernes, c'est qu'un graveur n'a généralement pas le choix de ses travaux; il accepte ceux que les éditeurs veulent bien lui confier. Or, pour des raisons purement commerciales, les éditeurs reproduisent de préférence les peintures de leur temps; il leur est plus facile de préjuger l'accueil qui sera fait à leurs coûteuses entreprises. Jamais chef-d'œuvre de peinture traduit en un burin magistral n'a rapporté ce que rapporte « le tableau du jour », même médiocre et médiocrement interprété.

Henriquel a mis son grand talent au service d'œuvres de valeur

inégale ; il a été appelé à défendre de bien mauvaises causes et presque toujours son éloquence de graveur a fait acquitter le peintre — j'allais



MOLIÈRE, PAR INGRES.

(D'après un état de la planche d'Henriquel.)

dire l'inculpé. — A vrai dire, il les défendait à sa façon, ne se gênant pas pour tirer de son propre fonds des arguments irrésistibles, dût-il

être désavoué par son client, comme cela lui est arrivé avec Hersent et avec d'autres.

Burty a écrit, ici même, qu'il répondit un jour à Meissonier qui témoignait le désir de lui voir graver une de ses compositions : « Mon cher maître, lorsqu'un graveur regarde un tableau, il se demande tout d'abord qu'est-ce qu'il pourrait supprimer de cette peinture. Quand j'étudie une de vos œuvres, je m'aperçois tout de suite que je n'en pourrais rien supprimer. » On n'énonce pas plus galamment un refus sous le couvert d'une vérité. Henriquel n'était pas né pour devenir l'interprète de Meissonier; sa manière large n'eût fait qu'une bouchée des multiples et infiniment petits accents du peintre, sans compter qu'il l'eût fortement mécontenté par la hardiesse de ses transpositions de valeurs qui ont rendu tant de services à Paul Delaroche.

Mais nous avons hâte de passer la revue de l'œuvre d'Henriquel, c'est encore la meilleure manière de montrer toute l'étendue de son talent, beaucoup plus souple et plus varié qu'on ne le suppose.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE D'HENRIQUEL-DUPONT

Le catalogue de l'œuvre d'Henriquel a été fait et bien fait par M. Henri Béraldi dans le tome VIII de ses *Graveurs du* XIXe *siècle;* il serait superflu de décrire à nouveau les estampes et leurs états successifs, alors qu'il est si facile de recourir à cet excellent ouvrage. Nous nous bornerons à énumérer les œuvres en accompagnant de quelques commentaires celles qui nous paraissent avoir une importance supérieure, et pour qu'il ne puisse s'établir aucune équivoque, nous adopterons la classification et le numérotage de M. Béraldi : si les rédacteurs de catalogues avaient toujours eu la sagesse de respecter l'ordre numérique établi par leurs devanciers, nous n'aurions pas à déplorer la confusion qu'ils ont introduite dans certaines œuvres célèbres, notamment dans l'œuvre de Rembrandt.

1-5. Sous ces numéros, M. Béraldi classe les Études et morceaux de concours d'Henriquel, de 1815 à 1818.

6. HENRIQUEL-DUPONT PÈRE, petit profil à droite.

7. ENTRÉE DE HENRI IV A PARIS, fragment d'après Gérard; frontispice pour la *Henriade* de Didot, 1819.

8-15. Vignettes d'après Desenne et Devéria, 1819-1824; gravures où la perfection de la mécanique offre seule de l'intérêt.

L'art de graver les vignettes était à cette époque en pleine décadence; Moreau le jeune avait emporté avec lui dans la tombe les traditions charmantes de la gravure au XVIII[e] siècle.

16-18. Lithographies originales; traitées en peintre, c'est-à-dire sans souci de la propreté du métier; l'une d'elles reproduit *Louis-Pierre Louvel,* l'assassin du duc de Berry, avec cette légende : « Dessiné sur la place de Grève, en montant à l'échafaud le 8 juin 1820. »

19. Une dame et sa fille, d'après Van Dyck, 1823; l'on pressent déjà le grand buriniste qui va venir.

20-21. Origine de la peinture, d'après Girodet, 1828; et Portrait de Montaigne dessiné et gravé par Henriquel, 1826.

22. J.-J. Rousseau, buste allégorique, d'après Desenne.

23. M[me] Feuillet de Conches, dessin et gravure de l'artiste, 1826.

24-26. Divers essais d'aquatinte.

27. Scène de naufrage, d'après Delaroche, avec retouches de Z. Prévost, 1826.

C'est encore une aquatinte; Henriquel, ces essais le prouvent bien, ne se croyait pas lié d'honneur avec l'École; il ne demandait qu'à s'instruire; on comprend que les belles productions de l'aquatinte en Angleterre lui aient semblé, à ses débuts, plus engageantes que les froides créations du burin français de l'époque.

28. Alexandre Desenne, d'après Mourlan, 1827; joli dessin à l'eau-forte que la *Gazette* a publié (2[e] pér., t. X, p. 506).

29. Charles Normand, architecte et graveur, dessiné et gravé à l'eau-forte par le maître, 1827, avec encadrement à l'aquatinte.

Henriquel en est toujours à la période des essais; il cherche à bien faire et tous les procédés lui semblent bons.

30. Hussein-Pacha, d'après Champmartin, 1828. Aquatinte très poussée.

31. Lebrun, duc de Plaisance, d'après Franque, 1828. Aquatinte.

32-33. M[gr] de Latil, d'après Ingres, et Grand officier de la couronne, d'après Mauzaisse, 1829.

Ces deux planches, les plus remarquables que nous ayons eu encore à relever, destinées à orner une publication sur le *Sacre de Charles X* qui n'a jamais été achevée, ont fort heureusement été recueillies par la chalcographie du Louvre. Le maître s'y montre déjà dans la plénitude de son talent; sous les doigts d'Henriquel-Dupont, le burin venait de renaître avec toutes ses facultés de finesse et d'élégance.

34. Joseph Coiny, graveur, d'après Coiny.

35. Le duc d'Orléans en colonel de hussards, dessiné et gravé par Henriquel, aquatinte.

36. Mme de Mirbel, en pied, d'après Champmartin, 1831. Aquatinte.

37. Abdication de Gustave Wasa, d'après Hersent.

De cette planche date la réputation d'Henriquel. Exposée au Salon de 1831, elle y fit sensation bien que et peut-être parce que le peintre ne voulut pas y reconnaître son tableau. Henriquel inaugure là cette série de bons tours qu'il a joués aux peintres ses contemporains, en les élevant au-dessus d'eux-mêmes par la puissance de son interprétation. La chose ne s'était jamais vue, si ce n'est au théâtre avec Voltaire; mais l'auteur de *Zaïre*, qui n'était pas un sot, reconnut franchement le service que lui rendaient certains de ses interprètes. M. Béraldi écrit que les peintres dans leurs relations avec les graveurs, se montrent « insupportables ». C'est vrai. Il est extrêmement rare qu'un peintre voie sa peinture en blanc et noir; certaines transpositions de valeur les mettent hors d'eux-mêmes; ils ne se rendent pas compte qu'elles sont indispensables.

38. Saint Jérome, eau-forte d'après le Corrège.

39. La Ville de Metaponte, fleuron en aquatinte.

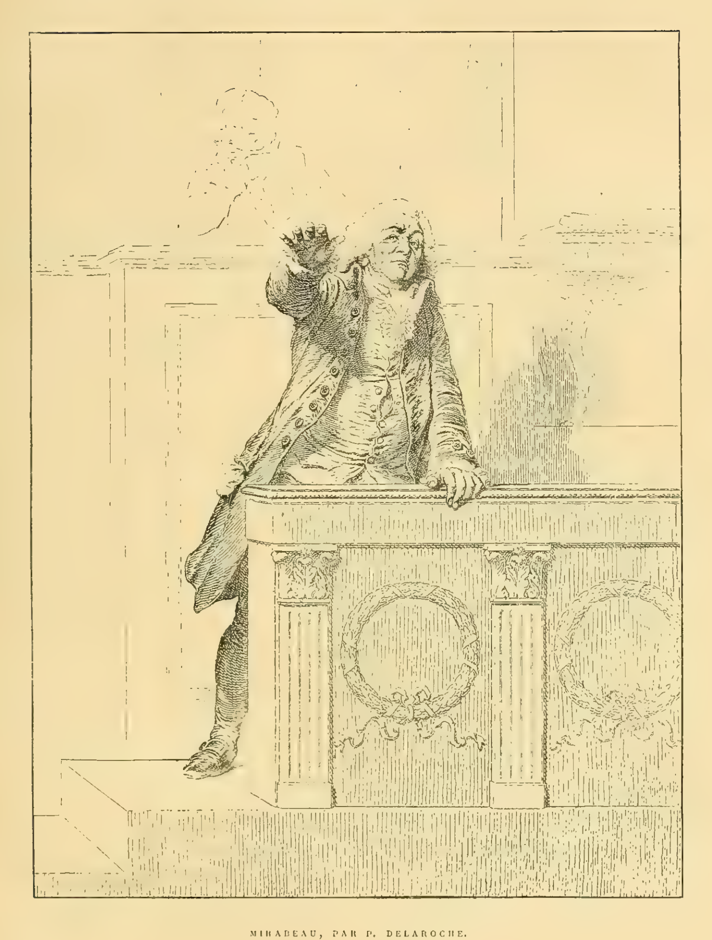
40. Cromwell devant le cercueil de Charles Ier, d'après Paul Delaroche; eau-forte et aquatinte; planche à succès, d'une exécution solide et sûre, mais un peu trop poussée.

41. Même sujet, en eau-forte de petite dimension.

42. Wacher, statuaire, dessin et gravure du maître. Aquatinte.

43-44. Mme Pasta, un essai abandonné et une planche terminée en aquatinte avec les chairs au pointillé, 1832. Dessin du maître.

45-46. Portraits de Bazoin et de Desfontaines.



MIRABEAU, PAR P. DELAROCHE.

(D'après un état de la planche d'Henriquel.)

47. Mansard et Perrault, d'après Philippe de Champagne, essai à l'eau-forte, très spirituel d'indications, pour les *Galeries de Versailles*.

48. L'École turque, d'après Decamps; eau-forte publiée par l'*Artiste* en 1835.

49. Philippe de Ségur, dessiné et gravé par l'artiste, 1836.

50. Louis-Philippe Ier, d'après Gérard, 1837. Cette planche appartient à la chalcographie du Louvre.

51. Le duc d'Orléans, d'après Eug. Lami.

52. Carle Vernet, d'après Paul Delaroche.

Cette petite eau-forte, d'une exquise finesse, est traitée avec une bonhomie charmante; on peut dire qu'elle renferme le maximum d'esprit qu'on puisse mettre dans la gravure.

53-54. Le marquis de Pastoret, d'après Paul Delaroche, 1838. Deux planches dont une abandonnée; nous publions une réduction typographique d'un état de préparation pour la seconde qui est une des œuvres magistrales d'Henriquel.

55. André Chénier, d'après J.-B. Suvée, 1838.

56-57. Le duc de Montpensier, d'après un dessin de ce prince, gravure en manière de crayon; deux planches, dont une d'essai.

58. Achille Allier, auteur de l'*Ancien Bourbonnais;* dessin et gravure de Henriquel.

59. Aimé Chenavard, architecte et graveur ornemaniste, 1839.

60. Relance du sanglier, d'après Jadin (l'*Artiste*).

61. Lord Strafford marchant au supplice, grand et célèbre burin, d'après Paul Delaroche.

62. La princesse Marie d'Orléans, enfant ; fac-similé de crayon, d'après Ary Scheffer.

63. Michel-Ange soignant son domestique, d'après Robert Fleury.

64. Christus consolator, d'après Ary Scheffer, 1842.

65. Henri de Navarre, d'après un dessin du temps (publié dans la *Gazette*, 2e pér., t. VI, p. 370).

66. Pierre le Grand, d'après Paul Delaroche, 1842. Grand burin classique.

67. L.-F. Bertin aîné, d'après Ingres.

Cette œuvre est digne de l'original qui jouit d'une juste célébrité

comme portrait identifiant un homme, une époque. Voici ce qu'en dit M. Béraldi : « Mettons que la planche porte pour titre : *La Bourgeoisie*. Dès lors, quel chef-d'œuvre de typification ! Comme cette bourgeoisie se carre sur son fauteuil ! Quel orgueil en pensant qu'elle a abattu une monarchie, et pourquoi ? pour avoir l'occasion de prendre, elle, cette attitude dans ce fauteuil qui est le plus beau jour de sa vie ! En même temps, quel air de menace pour ceux qui, désormais, imitant son exemple, manifesteraient l'envie de s'asseoir à leur tour sur ledit siège ! » On voit, par cette citation, que le métier d'iconographe, pratiqué avec une indiscutable autorité par M. Béraldi, n'exclut nullement la finesse d'esprit et n'interdit pas une saine observation des mérites « extrinsèques » d'une œuvre. Revenant à celle-ci, nous dirons que M. Henriquel, dans cette planche un peu trop poussée peut-être, mais Ingres la voulait ainsi, s'élève à la hauteur du peintre. Le portrait de Bertin restera donc doublement célèbre.

68. Grégoire XVI, d'après Paul Delaroche, 1845.

69. Alexandre Tardieu, graveur; a paru dans la *Gazette* (1re pér., t. XIV, p. 216).

70-72. Spécimens de gravures pour l'*Hémicycle*.

Nous publions l'une de ces eaux-fortes dont nous devons la communication à Mme Vve Henriquel. Avant d'aborder sa grande œuvre, celle qui doit immortaliser son nom, Henriquel voulut se rendre compte du genre de travaux qu'il conviendrait d'adopter pour traduire fidèlement la peinture de Paul Delaroche. Quoique l'on constate des variantes, en examinant ce même fragment dans la gravure définitive, il est facile de se rendre compte qu'Henriquel a déjà trouvé sa formule dans l'essai à l'eau-forte.

73. La duchesse d'Orléans, médaillon. (Chalcographie.)

74-75. Molière, d'après Ingres, avec planche d'essai. (Publication dans le *Plutarque français*.)

76-77. Mirabeau a la tribune, d'après Paul Delaroche pour le même ouvrage, deux planches également.

Nous reproduisons dans le texte des états de ces gravures ; ils montrent bien la souplesse du talent d'Henriquel, la sûreté de sa main et son admirable entente du dessin. On ne mettait pas en place

au moyen de la photographie à l'époque où ces planches ont été faites; un graveur qui ne savait pas dessiner, ne pouvait pas graver : les choses ont bien changé depuis.

78. La duchesse d'Orléans (Princesse Hélène), médaillon.

79. Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres; le dessin, par Henriquel, est de 1836, et sa gravure de 1850. Le fac-similé réduit que nous publions donne une excellente idée de cette spirituelle estampe.

80. Le comte de Lariboisière, d'après Gros; gravé en 1852.

81. L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts.

Ici, il faut nous arrêter; nous sommes en présence du chef-d'œuvre de Henriquel et, sans doute, de l'œuvre la plus considérable que la gravure ait produite depuis un siècle.

On sait que la planche, éditée par Goupil, ou plutôt les trois planches qui forment l'ensemble de l'estampe, lui donnent un développement de 2m,60 de large sur 56 centimètres de haut. Mais la dimension importe peu; ce qu'il faut admirer, c'est la parfaite unité de cette colossale image, la haute dignité d'art qui est en elle, la simplicité magistrale de son allure.

Elle se montre à nous dans sa limpidité et sa sobre élégance, comme une belle page de langue française, de la langue de notre temps, celle, par exemple, dans laquelle écrivait George Sand. Toute chose est à sa place et tout porte; pas un accent qui détonne, pas un trait inutile.

L'œuvre a été analysée dans cette revue [1] avec une autorité telle que je ne saurais rien ajouter d'essentiel. Mais il n'est peut-être pas superflu de rappeler que, dans son étude, Charles Blanc indique, en termes couverts, comme il convenait à l'époque où il écrivait, la grande supériorité de l'estampe sur la peinture. Aujourd'hui, il est de mode d'attribuer tout le mérite de l'œuvre à Henriquel. A notre avis, c'est aller beaucoup trop loin dans la voie où notre éminent collaborateur s'était timidement engagé. Nier le talent de Paul Delaroche nous paraît impossible : ce ne fut certes pas un grand peintre, mais nous ne sachons pas de peintre qui ait composé de

1. Voir *Gazette*, 1re période, t. VIII, pages 354-361; étude de Charles Blanc, accompagnée d'un grand dessin à la plume, contenant les croquis de têtes des soixante-quinze figures qui entrent dans la composition de l'*Hémicyle*.

meilleures maquettes à gravures. Son extrême habileté de metteur en scène, la précision de ses indications, la netteté de son dessin, ont



BRONGNIART, DIRECTEUR DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES.

(Dessin et gravure d'Henriquel.)

admirablement servi les graveurs qu'il a employés, Henriquel aussi bien que Mercury; la *Jane Grey* de ce dernier n'a pas été faite sans la collaboration de Delaroche, et, quoi qu'on en dise, le peintre peut revendiquer sa part dans le succès du graveur. Le mérite d'Henri-

quel a été de mettre de l'harmonie dans des peintures discordantes, de faire un tout de ce qui était disjoint. Et puis, il a un admirable métier de graveur qui superpose le charme de son exécution au mérite propre de l'œuvre assagie et disciplinée par lui.

De l'*Hémicycle* date l'émancipation réelle du burin; par ce mot j'entends la gravure en tailles, qu'elles soient creusées au burin ou mordues à l'acide. C'est vraiment une planche de burin libre, affranchi des servitudes d'école et débarrassé de tous les impedimenta qu'une discipline étroite et routinière avait semés aux abords du métier pour en éloigner les hommes de talent et d'initiative. Henriquel y proclame l'inutilité des travaux de remplissage, l'éloquence des blancs du papier quand ils sont ménagés avec art et la faculté que possède une simple taille d'évoquer une forme alors qu'elle est à sa place et que nous y sentons un trait de dessin modelé par un artiste, au lieu de l'insupportable paraphe précieusement moulé dont les « beaux burinistes » ont tant abusé.

82. Rachel, de la Comédie-Française, d'après H. Lehmann, 1852. (L'*Artiste*.)

83. E. Buttura, graveur, d'après Paul Delaroche. (Publié dans la *Gazette*, 1re période, t. XV, p. 187.)

84. Sauvageot, le célèbre collectionneur; dessiné en 1833 et gravé en 1852 par son ami Henriquel-Dupont.

Gravure charmante, d'une touche spirituelle et légère; le cuivre est à peine effleuré. (Publiée en tête du catalogue de la collection Sauvageot.)

85. J. Rattier, d'après Paul Delaroche, 1853.

86. La Vierge et l'Enfant Jésus, dessin de Raphaël au Musée du Louvre, 1854.

87. Moise exposé sur le Nil, d'après Paul Delaroche, 1856. Très belle œuvre de burin non libre, mais fort aisé d'allure.

88. L'Ensevelissement du Sauveur, d'après Paul Delaroche, 1855.

89. Ary Scheffer, d'après L. Benouville.

90. Le Prince impérial, d'après Dubufe, 1859.

91. Le comte Duchatel, d'après H. Flandrin, 1863.



92. Ernest Seillière, dessin et gravure d'Henriquel, 1865.

93. Mariage mystique de sainte Catherine, d'après le tableau du Corrège au Louvre.

Cette planche très importante a donné plus de mal au graveur que son *Hémicycle*. On peut voir par le fac-similé de préparation que nous publions, avec quel art Henriquel savait varier son métier pour l'accommoder aux façons esthétiques de son modèle. Il s'efforce par de petits travaux massés comme une préparation de peintre, de rendre les carnations chaudes et brillantes du Corrège. Ici, plus de maquette à reporter sur cuivre, avec ses indications d'une précision si banale qu'une gravure d'atelier en eût presque donné la transcription suffisante. Les lignes du Corrège sont souvent fausses et toujours trompeuses; un maître tel qu'Henriquel pouvait seul s'y reconnaître.

94. Les Pèlerins d'Emmaüs, d'après Paul Véronèse, 1869. (Chalcographie.)

95-96. Le comte de Montalivet, deux planches; dessin d'Henriquel, 1869.

97. Le baron James de Rothschild, d'après H. Flandrin, 1873.

98. Mme Sainte-Claire Deville, dessin de l'artiste, 1870.

99-100. Jeanne d'Arc, deux planches d'après Benouville.

101. Les Cinq Saints, d'après Raphaël, 1876.

102. P.-J. Cavelier, statuaire, d'après Dupuis, 1876.

103. Le vicomte H. Delaborde, dessin de l'artiste, 1877.

104. Le père Pététot, 1879.

105. Molière, d'après Mignard (Société française de gravure), c'est le portrait du château de Chantilly que M. A. Gilbert a également gravé, dans la *Gazette*.

106. La Vierge de la maison d'Orléans, d'après Raphaël, 1882.

Très beau burin, d'une remarquable souplesse, d'après la délicieuse peinture de Chantilly. Est-il besoin de rappeler que Gaillard l'a gravée de son côté pour la *Gazette*, qui considère cette planche comme une des meilleures de sa collection. Il n'y a d'ailleurs aucun parallèle à établir entre les deux estampes; ce sont des œuvres de

maitres dissemblables et que seul leur rare talent nous permet de rapprocher.

107. Les Exilés, d'après Delaroche.

108. J.-B. Dumas, dessin d'Henriquel. Très beau portrait de l'éminent académicien.

109. Pasteur, gravé par Henriquel à 87 ans.

110. Mgr Perraud.

111. Le comte de Paris, médaillon.

112. Paul Thureau-Dangin, gendre du graveur.

113-115. Sous ces numéros, M. H. Béraldi range trois petites pièces commémoratives de différents deuils dans la famille d'Henriquel.

L'une de ces pièces, en un minuscule dessin d'une facture exquise, représente la *Sainte Cécile*, de Maderne, que M. Achille Jacquet, un des meilleurs élèves d'Henriquel, a récemment gravée pour notre revue.

M. Béraldi cite encore, dans son catalogue de l'œuvre d'Henriquel, diverses gravures sans grande importance, exécutées par d'autres que le maître, d'après ses dessins.

Nous ajouterons à l'œuvre du graveur deux importantes planches au burin, d'après les *Portraits du fondateur et de la fondatrice de l'ordre des Petites Sœurs des pauvres*, peintures exposées au Salon de 1886, les meilleures que Cabanel ait faites dans les dernières années de sa vie. Ces planches, presque achevées, sont restées inédites.

L'ensemble de planches sur lequel nous venons de jeter un coup d'œil rapide, justifie, croyons-nous, l'opinion que nous avons émise, en tête de cette étude, au sujet de la place qu'il convient d'assigner à Henriquel dans l'Histoire de la gravure. C'est bien la plus haute personnalité de notre temps, en France et partout ailleurs.

D'autre part, si nous voyons en lui le représentant le plus autorisé du burin moderne, il n'en est pas moins acquis qu'il se recommande en même temps de tous les autres procédés que comporte l'art de la gravure. Le dessin à l'eau-forte, l'aquatinte et même le procédé en manière de crayon ont été pratiqués par lui avec une évidente supériorité. En vérité, il n'a guère proscrit de son œuvre que l'eau-forte « retroussée », si fort à la mode depuis une vingtaine d'années, sans

doute parce qu'il trouvait indigne de lui d'entrer en collaboration trop étroite avec son imprimeur. Henriquel, sûr de son talent, en



FRAGMENT DU MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE, PAR LE CORRÈGE.

(État de préparation de la planche d'Henriquel.)

consentit jamais à accepter des mains d'un ouvrier l'enveloppe et les colorations de ses planches; tout ce que l'on y voit, tout ce que l'on y admire est son œuvre propre; il ne doit rien aux heureux hasards

de l'eau-forte. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que cette conscience d'artiste nous inspire le plus profond respect.

Mais, en dehors de ses œuvres et de son enseignement, il ne se défendait pas d'admirer les beaux résultats que les aquafortistes de notre temps ont obtenus des procédés dédaignés par lui. La gravure mécanique même lui semblait acceptable dans certains cas, et c'est ainsi qu'il consentit de patronner et de surveiller, avec M. le comte Henri Delaborde, qui a parlé du maître avec tant d'autorité dans ses *Mélanges sur l'art contemporain*, la gravure par le procédé Collas du *Trésor de numismatique et de glyptique*.

Professeur à l'École des Beaux-Arts depuis 1863, Henriquel a formé la plupart des burinistes distingués de notre temps, et beaucoup de nos meilleurs aquafortistes ont suivi son enseignement; il suffit de nommer Aristide Louis, les deux François, Levasseur, Didier, Rousseaux, Huot, Achille Jacquet, Waltner...

Il n'est pas inutile de rappeler que la *Société française de gravure* fut fondée, en 1868, par lui, avec le concours de M. Galichon.

Henriquel avait pour but, en fondant cette société, de fournir aux graveurs français le moyen de donner des preuves de leur talent. Abandonnés presque complètement par les éditeurs, ils auraient couru le risque de ne plus pouvoir exercer leur art, sans cette société qui a distribué aux artistes, depuis sa fondation, près de 700,000 francs et qui a actuellement publié 71 planches dues aux graveurs les plus expérimentés. Henriquel a publié dans la Société *Les Cinq Saints*, d'après le dessin de Raphaël exposé au Musée du Louvre, *La Vierge d'Orléans*, d'après la peinture de Raphaël, possédée par M. le duc d'Aumale, et le *Portrait de Molière* également de la galerie de Chantilly.

Jusqu'à son dernier jour Henriquel s'occupa avec activité de cette Société. Avec le comité qu'il s'était adjoint il cherchait toutes les occasions de faciliter les débuts des jeunes artistes et il ne laissait partir pour Rome aucun pensionnaire graveur sans lui remettre quelques épreuves des planches publiées par la Société pour lui servir de guide dans ses travaux. A leur retour il s'empressait de leur commander une planche pour les mettre à même de montrer le profit qu'ils avaient tiré de leur séjour à la villa Médicis.

Des honneurs exceptionnels ont été la récompense de la glorieuse et longue carrière d'Henriquel. Membre de l'Institut depuis 1849, en remplacement de Richomme, il obtint à l'Exposition universelle de 1855 la grande médaille d'honneur et, en 1878, il fut promu à la dignité de commandeur de la Légion d'honneur.

Le 13 juin 1887, à l'occasion de son 90e anniversaire, un groupe composé d'amis et d'anciens élèves, voulant lui donner une haute marque d'affection et de respect, remit au vénérable artiste son médaillon gravé par Chaplain, dont on peut voir une épreuve au Musée du Luxembourg.

Henriquel est mort le mercredi matin, 20 janvier 1892; il s'était alité peu de jours auparavant à la suite d'un refroidissement qu'il avait contracté en allant à l'Institut. Ses obsèques ont été célébrées, à l'église Saint-Sulpice. Suivant la volonté du défunt, la cérémonie a été d'une extrême simplicité. Les honneurs militaires n'ont point été rendus, et, sur le cercueil, il n'y avait ni fleurs ni couronnes. Les cordons du poêle étaient tenus par M. Ch. Yriarte, inspecteur des Beaux-Arts, représentant le ministre de l'Instruction publique, M. Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, M. Duplessis, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale; M. Levasseur, membre de l'Institut, et M. Danguin, représentant les anciens élèves du maître. Dans le cortège se pressaient une foule de notabilités du monde artistique et littéraire, qui avaient voulu saluer une dernière fois le vaillant artiste qui venait de disparaître.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Le buste d'Henriquel a été sculpté par Cavelier (Salon de 1859); son portrait a été gravé par Aristide Louis, d'après Delaroche, par Bellay et par A. François. Nous reproduisons en tête de cet article une partie de la gravure de A. François.





REMBRANDT ET L'ART ITALIEN

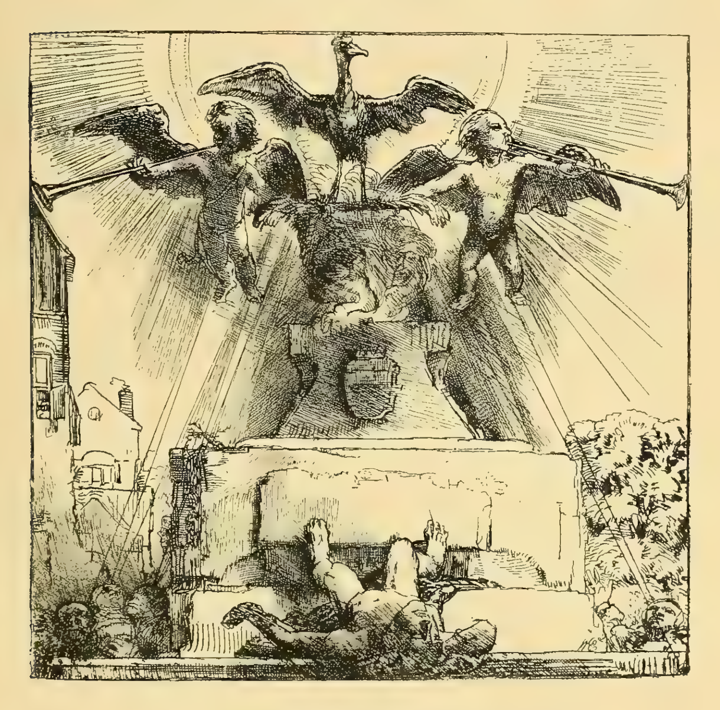
En livrant à la publicité les notes que je recueille depuis de longues années sur les études faites par Rembrandt d'après les maîtres italiens, je dois tout d'abord dissiper un soupçon et aller au-devant d'une objection : ce n'est pas un « italianisant » qui cherche à amoindrir la gloire du représentant le plus indépendant des Écoles du Nord; c'est un curieux qui, sans parti pris, signale des rapprochements, constate et enregistre des rencontres (des rencontres appartenant, qu'on ne l'oublie pas, à l'âge mûr de Rembrandt, non à son adolescence), avec l'unique préoccupation de compléter, au moyen de quelques traits dont la plupart ont échappé aux biographes du maître, la physionomie de cette nature double, si bien définie par Fromentin : « l'homme extérieur, esprit clair, mais rigoureux, logique, infaillible, puis le génie romantique que l'on sait ».

I.

Pour plus de clarté, je diviserai mon essai en deux parties : l'une dans laquelle je passerai en revue les collections, soit de sculptures antiques, soit de peintures, de dessins et de gravures d'origine italienne, formées par Rembrandt; l'autre, dans laquelle j'étudierai l'influence que ces mêmes modèles ont exercée sur ses idées et son style.

Il importe, avant d'aller plus loin, de constater que le principal des maîtres de Rembrandt, P. Lastman, était un des principaux

champions de ce que l'on appelle l'italianisme. Il avait fait un séjour prolongé à Rome et opposait les réminiscences classiques au réalisme qui tendait dès lors à dominer dans la peinture hollandaise, surtout par l'effort du grand Frans Hals. Toute une série d'ouvrages de



LE TOMBEAU ALLÉGORIQUE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Rembrandt, entre autres la *Ruine*, du Musée de Cassel, trahissent l'influence des leçons de Lastman. M. Émile Michel signale dans ce dernier tableau les rochers échafaudés les uns derrière les autres, la rivière sur laquelle nagent deux cygnes et la ruine classique au bout de la colline. Rembrandt, toutefois, ne devait par tarder à remonter directement aux modèles, soit de l'antiquité, soit de la Renaissance italienne.

L'inventaire rédigé en 1656, au moment de la saisie du mobilier du malheureux artiste, mentionne un choix considérable de statues ou de bustes antiques, les uns en marbre, les autres des moulages en plâtre. Parmi les statues, je relèverai celles d'Auguste, de Tibère, de l'empereur Agrippa (*sic*), d'Aurélien, une statue d'Impératrice, une statue de l'Amour, un moulage en plâtre d'après une figure grecque antique, une Sibylle, un Laocoon. La série des bustes des Césars était au complet ou peu s'en faut : Caligula, Néron, Galba, Othon, Vitellius, Vespasien, Titus, Domitien, alternaient avec Homère, Socrate, Aristote, Sénèque, Silius (*sic*), Brutus, Faustine, une tête de satyre et quelques statues ou bustes sans désignation spéciale.

L'œuvre presque complet de Heemskerck, l'artiste hollandais qui releva la plupart des monuments de Rome[1], un volume de dessins d'édifices romains et de vues romaines, enfin un coffret contenant des médailles, complétaient la série antique.

Parmi les maîtres de la Renaissance italienne, Andrea Mantegna ouvrait la marche avec un volume qualifié de précieux : probablement un recueil de dessins (« Kostelycke Boeck van André de Montaine »). On verra tout à l'heure que Rembrandt ne dédaigna pas d'en reproduire quelques morceaux, notamment la *Calomnie d'Apelles*, entrée, avec sa copie, au British Museum. De Michel-Ange, Rembrandt possédait un portefeuille de gravures, et en outre un petit *Enfant* (marbre? moulage?). De Raphaël, une tête (« een tronie »), au sujet de laquelle l'inventaire n'offre malheureusement pas de détails plus explicites; puis quatre portefeuilles remplis de gravures; enfin, un volume contenant des sujets libres, tant d'après Raphaël même que d'après le Rosso, Annibal Carrache et Giulio Bonasone.

Les Vénitiens étaient représentés par un grand portefeuille contenant l'œuvre presque complet du Titien, par un recueil de portraits d'après le même maître, par un tableau de Palma Vecchio, la *Parabole de l'Homme riche*, et par un autre du Giorgione, le *Bon Samaritain*. Rembrandt n'avait pas oublié les ultramontains de son temps : il avait rempli trois portefeuilles de gravures exécutées d'après Antonio Tempesta, et un autre de gravures d'après les Carraches, le Guide et l'Espagnolet.

L'inventaire mentionne en outre trois tableaux représentant la *Vanité*, retouchés par Rembrandt, un paquet de dessins d'après

1. M. Michaelis vient de consacrer une étude des plus nourries à l'analyse des recueils de dessins de Heemskerck qui, de la collection Destailleurs, sont entrés au Musée de Berlin (*Jahrbuch des k. d. archäologischen Instituts*, t. VI, 1891).

l'antique, un volume rempli de statues dessinées d'après nature par Rembrandt.

On reconnaîtra sans peine qu'étant donnée une nature aussi vibrante, les voyages pouvaient passer pour superflus : une estampe tombée par hasard sous ses yeux, il n'en fallait pas davantage pour allumer son imagination, pour lui faire entrevoir des régions, des mondes, qu'il n'avait jamais visités.

II.

Le fait seul d'avoir collectionné des bustes d'empereurs romains, ou des tableaux, des dessins, des estampes, ayant pour berceau l'Italie, ne suffit pas à établir que Rembrandt se soit inspiré de tels modèles. Tout au plus, ses investigations nous apprennent-elles qu'en lui l'artiste se doublait d'un amateur, d'un curieux, et que ce qui pouvait passer pour un manque de culture était tout simplement du parti pris.

J'irai même plus loin et soutiendrai que le choix de motifs empruntés à l'Antiquité ou à la Renaissance italienne ne prouve en aucune façon que Rembrandt ait entendu se rallier aux principes classiques. L'influence de son maître Lastman, non moins que le goût régnant, ont pu le décider à s'attaquer parfois à la mythologie, ainsi qu'à dessiner d'après les marbres ou les moulages (l'inventaire de 1656 mentionne un paquet de dessins d'après l'antique, et un volume de dessins de statues). N'oublions pas, en effet, que dès lors les symboles de l'Antiquité, tout cet appareil mythologique, étaient aussi populaires à Amsterdam qu'à Rome, aussi populaires à Nuremberg qu'à Paris. Les grandes machines pompeuses pseudo-classiques l'emportaient aux yeux des Hollandais du siècle de Louis XIV sur la fraîcheur et la vivacité des sentiments.

Ainsi s'explique comment, dans l'œuvre peint de Rembrandt, aussi bien que dans son œuvre gravé, les compositions empruntées à la mythologie ou à l'histoire romaine abondent. Parmi les tableaux, je citerai, d'après Vosmaer, *Vénus et l'Amour*, l'*Enlèvement d'Europe* (1632), l'*Enlèvement de Ganymède* (1635), la *Nymphe Calisto* (1635), *Danaé attendant Jupiter* (1636), *Diane et Endymion* (1643), *Philémon et Baucis* (1643), *Vertumne et Pomone* (1649), la *Reine Artémise* (1634), deux *Lucrèce* (1658 et 1664), l'*Entrée triomphale d'un Général* (Scipion ?) (1646). Parmi les dessins, je relève : *Cerès et Bubona*,

trois *Dianes*, *Argus*, *Mercure et Io*, *Argus tué par Mercure*, *Mars et Vénus*, *Ganymède*, *Vertumne et Pomone*, un *Centaure enlevant une femme*, *Philémon et Baucis*, le *Sacrifice d'Iphigénie*, une *Femme liée sur une chaise par l'Amour*, *M. Curius Dentatus refusant les présents*, un *Chevalier romain se précipitant sur son glaive*, *Mucius Scævola*, *Actéon changé*



CHRIST MORT, PAR MANTEGNA.

(Musée de Bréra, à Milan.)

en cerf (dessins pl. 98). Parmi les eaux-fortes enfin, figurent *Diane* (1631), *Médée* (1648), *Antiope et Jupiter* (1659), *Danaé et Jupiter* (1631), *Pygmalion* ou le Peintre dessinant d'après le modèle (Charles Blanc, nº 157).

L'interprétation de Rembrandt s'écarte tellement — est-il nécessaire de l'ajouter? — des données classiques que le choix de tels sujets peut passer pour une véritable gageure. Avant tout attaché aux effets de clair-obscur, soucieux de développer et de noyer les formes dans une pénombre mystérieuse, l'artiste du Nord ne pouvait que prendre en haine la netteté de contours qui caractérise l'art classique. Son imagination ardente se plaisait à briser

la charpente osseuse, les arêtes vives des êtres et des objets pour leur substituer je ne sais quelle synthèse de coloration; des masses molles, des taches souvent indécises prenaient la place de nobles et fières silhouettes. Il ne consentait que rarement à s'astreindre aux exigences d'un encadrement ou d'un fond d'architecture. Outre sa



LA LEÇON D'ANATOMIE DU DOCTEUR DEYMANN, PAR REMBRANDT.

(Tableau endommagé par un incendie. — Musée d'Amsterdam.)

Présentation au Temple, du Musée de la Haye, on ne peut guère citer, comme faisant la part large à l'architecture, que le *Mariage de Jason et de Créuse*, aussi appelée la *Médée*.

Arrêtons-nous un instant devant cette estampe fameuse, qui fut exécutée, comme on sait, pour servir de frontispice à la tragédie, ayant le même titre, composée en hollandais par un des amis du maître, le bourgmestre Six. Tous les acteurs y sont affublés de costumes du temps, turbans, manteaux à larges manches, etc.; seule, la statue de Junon, représentée assise à côté d'un paon, trahit certaines velléités archéologiques. Quant à l'édifice dans lequel se passe la scène, il ressemble à une église romane bien plus qu'à un temple grec ou romain.

Ailleurs, Rembrandt semble n'avoir fait choix de motifs antiques que pour les dénaturer plus audacieusement. Les deux statues se terminant en gaine, la *Justice* et la *Force*, qu'il a introduites dans sa gravure de l'*Ecce Homo*, sont de véritables caricatures. Quant au César, représenté en buste dans un second *Ecce Homo*, il porte des moustaches !

Une autre gravure, le *Tombeau allégorique*, frise la parodie, avec ses génies efflanqués sonnant de la trompette, son phénix déplumé qui a la tournure d'une oie, et son héros étendu sur le dos, dans l'attitude la moins solennelle.

Dans la *Fortune contraire*, exécutée en 1633 (Ch. Blanc, n° 81), le héros, au front ceint de lauriers et monté sur un cheval qui s'abat, puis le Terme colossal placé derrière lui, avec la double tête de Janus, enfin la Fortune nue, debout sur une barque et tournant le dos à son ancien favori, révèlent une interprétation non moins indépendante, pour ne pas dire davantage, d'un thème classique.

III.

L'art italien, qui est un essai d'appropriation de l'art antique aux besoins des temps modernes, et notamment la peinture italienne, qui a découvert tant d'horizons inconnus aux anciens, devaient inspirer au grand peintre hollandais d'autres sentiments que l'art classique proprement dit.

Si dans cette énumération des emprunts faits par Rembrandt à l'art italien, nous nous attachons à l'ordre chronologique, nous relevons, pour la première moitié du xve siècle, une imitation des plus caractéristiques. Le maître hollandais a copié en contrepartie, dans l'estampe connue sous le titre : les *Trois croix* (Charles Blanc, n° 53), le cheval figuré sur le revers d'une médaille de J.-F. Gonzague, modelée par Pisanello, le célèbre peintre et médailleur véronais, un des champions les plus ardents du naturalisme à l'époque de la Première Renaissance [1]. La seule explication que l'on puisse donner d'une telle fantaisie, c'est que Rembrandt aura possédé l'esquisse originale de la médaille de Pisanello (la plupart de ces esquisses se trouvent aujourd'hui au Musée du Louvre) et qu'il aura été séduit par la franchise et l'extrême sincérité du dessin.

1. Ce rapprochement intéressant a été établi dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, t. II, p. 258.



ÉTUDE D'APRÈS LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI, DESSIN DE REMBRANDT

Collection du prince Georges de Saxe.

L'inventaire de 1656 mentionne, on l'a vu, un recueil (soit de dessins, soit de gravures) d'Andrea Mantegna, celui des artistes du xve siècle qui possédait le plus complètement et la perspective linéaire et l'archéologie classique. Les enseignements d'un tel maître ne furent pas perdus pour Rembrandt. Il imita son fameux *Christ mort*, du Musée de Brera à Milan, avec son effet de raccourci si hardi, dans une *Leçon d'anatomie*, malheureusement endommagée par un incendie, qui est entrée, il y a quelques années, au Musée d'Amsterdam. Dans les deux tableaux, le corps est représenté étendu sur le dos, dans l'axe même du spectateur. Ce sont là tours de force où seuls des artistes de la valeur de Mantegna et de Rembrandt pouvaient s'essayer sans s'exposer à un échec.

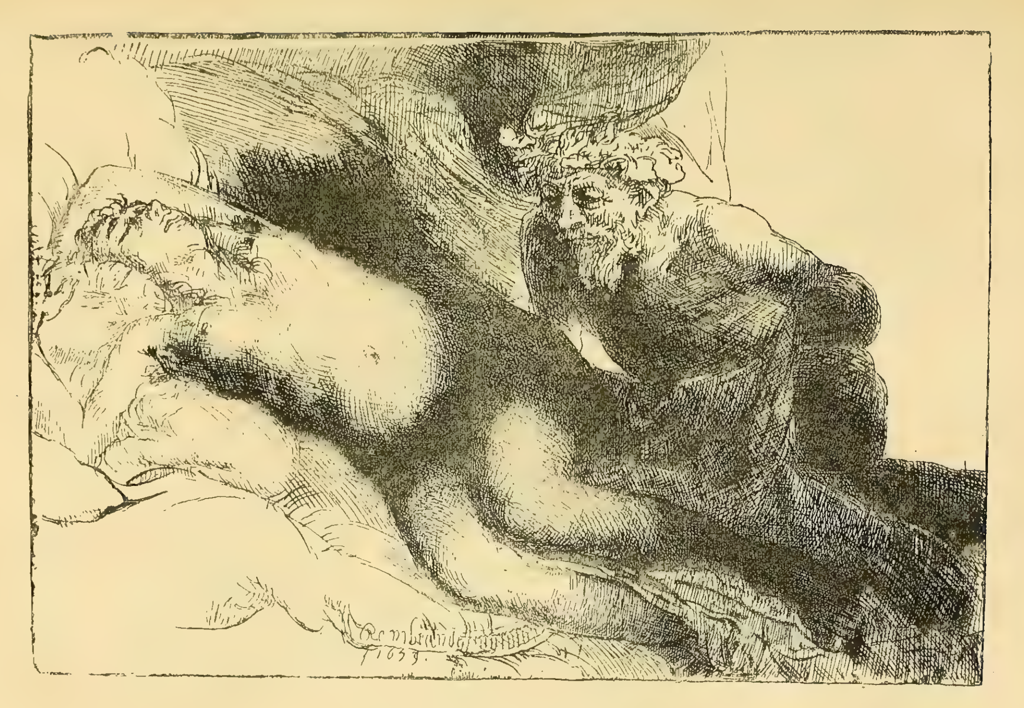
L'influence du maître padouan se trahit en outre dans le personnage étendu sur le dos qui figure dans le *Tombeau allégorique* (voy. la gravure ci-dessus).

Rembrandt a copié d'autre part un dessin à la plume attribué à Mantegna et représentant la *Calomnie d'Apelles*. Sa copie est entrée au British Museum en même temps que l'original, qu'elle est loin d'égaler pour la délicatesse des traits, la finesse de l'exécution et l'expression [1]. J'ajouterai que beaucoup de raccourcis de Rembrandt, par exemple ceux des dessins portant, dans la publication de Berlin, les n°s 22 et 39, se ressentent de la préoccupation familière à Mantegna et à l'École de Padoue.

Le beau-frère de Mantegna, Gentile Bellini, servit à son tour de modèle au chef de l'École hollandaise. Dans un dessin faisant partie aujourd'hui de la Collection Albertine à Vienne, Rembrandt reproduisit une esquisse exécutée par ce maître pour les peintures, depuis longtemps détruites, du palais des Doges à Venise : le *Pape Alexandre III dirigeant la procession*. Son dessin, une sépia, publiée, il y a quelques années, par un savant viennois, M. Wickhoff [2], offre un singulier mélange d'éléments vénitiens et d'éléments hollandais.

Rembrandt pouvait d'ailleurs se persuader, en procédant à de tels emprunts, qu'il ne faisait que rentrer dans son bien : qui ignore à quel point les peintres vénitiens du xve siècle, et notamment Gentile Bellini et Carpaccio, furent tributaires des peintres des Pays-Bas! Ils leur prirent, avec le secret de la peinture à l'huile, leur goût pour un coloris à la fois nourri et éclatant, ainsi que leur goût pour le réalisme.

1. R. Forster, *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, p. 20.
2. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1883, p. 37.



ÉTUDE D'APRÈS L'ANTIOPE DU CORRÈGE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Un autre dessin de Rembrandt, conservé dans la même collection (Inventaire des Flamands, n° 880), une *Adoration des Bergers*, procède, d'après M. Wickhoff, d'un original peint par quelque naturaliste italien.

Citons encore, toujours dans la Collection Albertine, le dessin qui reproduit (d'après quelque esquisse) le célèbre portrait de Balthazar Castiglione, aujourd'hui au Louvre, un des chefs-d'œuvre de Raphaël. Rembrandt s'est rencontré, dans cet essai d'interprétation, avec un autre artiste du Nord, avec Rubens, qui a également pris ce portrait pour modèle.

Il est un nom qui n'est pas prononcé dans l'inventaire de Rembrandt, et cependant il m'est impossible d'admettre que celui-ci ne se soit pas inspiré en plus d'une circonstance du grand Léonard de Vinci, « un des représentants les plus imprévus du clair-obscur, en pleine période archaïque », comme l'a appelé Fromentin. Des productions du peintre de la *Cène* et de la *Joconde* se trouvaient, à coup sûr, dans les cartons de dessins de grands maîtres que l'inventaire de 1656 enregistre en bloc.

Rembrandt a pris à Léonard, outre sa passion pour le clair-obscur, son goût pour ces images capricieuses, qui laissent deviner plus encore qu'elles ne disent : « griffonnements », c'est ainsi que les iconographes ont été réduits à désigner, faute de mieux, ces évocations insaisissables, qui se retrouvent à la fois chez le grand fantaisiste florentin et chez le grand fantaisiste hollandais. De même que Léonard, Rembrandt se plaisait en effet aux caprices qui n'aboutissent à aucune forme déterminée, mais qui font travailler notre imagination et la lancent à la poursuite de toutes sortes de chimères. Léonard parle quelque part du son des cloches, dans lequel chacun peut entendre ce qu'il lui plaît ; ainsi, dans ces enchevêtrements de lignes, chacun est libre de deviner les figures qu'il aime à évoquer.

Mais nous avons mieux, sur les études de Rembrandt d'après Léonard de Vinci, que de simples présomptions : deux esquisses, récemment publiées dans le recueil de dessins du maître [1], nous montrent Rembrandt s'attaquant à la *Cène* du réfectoire de Sainte-Marie des Grâces.

Le premier, une sanguine, de la collection du prince Georges de

1. *Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn, in Lichtdruck nachgebildet.* Berlin, liv. I, t. III, 1888-1890. N°s 24, 99.



SAINT JÉRÔME DANS LE DÉSERT.

Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Saxe, à Dresde, reproduit le chef-d'œuvre de Léonard dans des données assez conformes à l'original. Le second, un dessin à la plume, du Cabinet des Estampes de Berlin (daté de 1635), contient des modifications importantes : Rembrandt s'est appliqué à détruire l'harmonie de l'ordonnance, dont il n'a conservé que les motifs principaux; il a, en outre, profondément altéré la mimique. Est-il nécessaire d'ajouter qu'il a estropié le modèle italien? Ses groupes sont confus, ses attitudes et ses gestes des plus vulgaires.

Le Corrège à son tour a été mis à contribution : l'eau-forte représentant *Jupiter et Antiope* (date : 1659) est une copie libre, en contre-partie, du tableau exposé dans le Salon carré du Louvre; seul Cupidon, endormi à côté d'Antiope, manque. Rembrandt a en outre modifié l'attitude du bras droit de la dormeuse.

Une *Lucrèce se poignardant*, qui figurait autrefois dans la collection de San-Donato et que M. Émile Michel a publiée dans son volume de la collection des *Artistes célèbres*, semble inspirée du Titien. Il en est de même d'un dessin de la collection de M. Léon Bonnat, une étude d'après l'*Assomption de la Vierge*, si j'ai bonne mémoire.

On possède d'ailleurs, sur les études de Rembrandt d'après le Titien, un témoignage plus catégorique encore. Écoutons Charles Blanc (n° 75) : « Il est très rare que Rembrandt ait pris les motifs de ses compositions dans celles des autres. Dans son *Saint Jérôme* (n° 75), par exception, il s'est inspiré du Titien. Il existe en effet, du grand maître vénitien, un dessin à peu près semblable, surtout pour le paysage. Ce dessin se trouvait dans la collection Wellesley, qui a été vendue. Nous savons, du reste, par l'inventaire des meubles et objets d'art saisis chez Rembrandt, qu'il possédait un très gros volume contenant l'œuvre du Titien. »

Signalons encore, au Cabinet des Estampes de Berlin, le portrait en profil et en médaillon d'André Doria, exécuté lui aussi d'après un original italien (*Dessins*, pl. 24).

Dans ce que l'on appelle les figures académiques (Charles Blanc, n° 159), les attitudes se ressentent également de l'influence des modèles italiens. On pourrait croire, dit Charles Blanc, en décrivant la *Vierge au linge* (n° 33), que le peintre, quand il dessina la figure de Marie, d'un style gracieux et affectant une tournure élégante, avait sous les yeux quelqu'une de ces jolies eaux-fortes de l'École de Bologne, dont il avait la collection dans ses portefeuilles.

Voilà donc une série d'emprunts établie par des preuves irréfragables. Mais le fonds même du style de Rembrandt, sa conception

des scènes, bien plus, sa manière de peindre, ne devaient-ils rien, absolument rien à l'Italie ?

Il serait intéressant de déterminer jusqu'à quel point la vision d'un Giorgione ou d'un Tintoret a influencé le peintre hollandais, d'établir le lien intime entre les modèles de ces maîtres et, par exemple, le portrait de *Jeune guerrier* du Musée de l'Ermitage : c'est



PORTRAIT D'ANDRÉ DORIA, DESSIN DE REMBRANDT.

(Cabinet des Estampes de Berlin.)

un problème que je signale à qui de droit. Je me bornerai pour ma part à mentionner encore, dans la *Réconciliation d'Isaac et de Jacob*, la figure de Jacob vue de dos : elle ressemble à un jeune éphèbe, avec ses longs cheveux ondulés ceints d'une bandelette.

L'idée d'affubler les personnages bibliques du costume hollandais, à la mode de 1640, n'est elle-même pas aussi originale que l'on pourrait être tenté de le croire. Les Vénitiens, Paul Véronèse en tête, n'avaient-ils pas, depuis longtemps, posé un principe analogue? Les *Noces de Cana* sont-elles autre chose qu'un de ces défis à la couleur historique?

Considérons enfin cette manière de masser les figures, ce parti pris, ce goût pour le clair-obscur. Seraient-ils d'aventure des privilèges exclusifs de la race flamande ou hollandaise? Aurions-nous affaire à un de ces cas d'atavisme intellectuel qui éclatent subitement dans l'histoire des artistes aussi bien que dans la constitution physique des individus? On va en juger. Si nous remontons aux fondateurs de l'École, aux Van Eyck, si nous nous attachons ensuite à leurs successeurs, les Rogier Van der Weyden, les Thierry Bouts, les Memling, et jusqu'aux romanistes du xvie siècle, les Bernard Van Orley et les Coxcie, nous trouvons chez eux des tendances diamétralement opposées à celles de Rembrandt, un goût extrême pour la précision, une loyauté qui n'admettait aucune suppression, pour ne pas dire aucun escamotage, la passion d'une gamme claire, permettant de scruter jusqu'au moindre détail, des colorations nourries et vives, destinées à égayer la vue. Rien ne ressemble moins à la manière de Rembrandt que cette minutie et cette netteté extrêmes, qualités essentiellement septentrionales, on serait tenté de dire germaniques.

Si nous jetons au contraire les yeux sur l'Italie, que de précurseurs de Rembrandt n'y découvrons-nous pas, depuis Léonard de Vinci jusqu'aux derniers champions de l'École vénitienne! Assurément, les Primitifs, soit Flamands, soit Italiens, avaient le sentiment le plus vif des beautés simples et champêtres, mais ils ne savaient pas développer une idée unique avec la maestria de ces virtuoses du xvie siècle, lui donner l'ampleur et l'harmonie d'une symphonie. Telle fut la tâche à laquelle se dévouèrent, pendant l'Age d'or de la Renaissance, tous les grands coloristes italiens, et qu'ils menèrent à fin avec le succès que l'on sait.

Il n'est pas jusqu'au système de coloration adopté par Rembrandt qui ne se ressente de l'imitation des modèles italiens. Vosmaer, le biographe attitré du maître, a mis en pleine lumière l'influence exercée par Michel-Ange de Caravage (1569-1609), le champion de la « manière brune et forte », sur Lastman d'abord, ensuite sur Jan Pinas, sur Honthorst, et par contre-coup sur Rembrandt.

Je m'arrête, car en allant plus loin, ma démonstration risquerait de tourner au paradoxe. Il me suffira d'avoir établi que même un Rembrandt n'a pas su échapper à l'influence de certains modèles. J'ajouterai que j'ai éprouvé une satisfaction intime en trouvant ce grand poète, ce grand rêveur, ce virtuose de la couleur, en communion

d'idées avec les souverains maîtres de la Renaissance italienne. S'il a eu raison d'opposer son esthétique à la leur, c'est là une question à laquelle on me dispensera pour le quart d'heure de répondre. Mon ambition se borne à avoir constaté que celui dont on a tenté de faire l'artiste sans programme, n'ignorait en aucune façon les conquêtes de ses devanciers, qu'il leur rendait hommage alors même qu'il les combattait, qu'il a été un indépendant et non un illettré. Étant donnée l'incomparable variété des talents dont la peinture s'enorgueillit depuis quatre siècles, il n'est pas aussi aisé qu'on se le persuade de secouer le joug de la tradition et, pour employer le mot de Bridoison, « on est toujours l'enfant de quelqu'un ».

EUGÈNE MÜNTZ.



COYSEVOX ET LE GRAND CONDÉ



Il existe au château de Chantilly et au Musée du Louvre un certain nombre de statues et de bustes du grand Condé : ce sont une statue pédestre en marbre, trois bustes en terre cuite, en marbre ou en bronze et un médaillon de bronze doré.

De qui sont ces sculptures?

Coysevox, nous apprennent les éloges académiques et les mémoires du temps, a, plusieurs fois, reproduit sur le marbre et le bronze les traits du vainqueur de Rocroy. Mais d'autres artistes ne l'ont-ils point fait aussi? Quand et comment statues et bustes ont-ils été exécutés? Louis de Bourbon a-t-il posé devant les sculpteurs ou bien ces différentes effigies ne sont-elles que des portraits posthumes idéalisés et tout de convention?

Autant de questions qui, semble-t-il, n'ont jamais été élucidées et qu'il importe de traiter, en examinant une à une chacune des sculptures qui représentent le grand Condé.

I.

S'il est un buste qui ait été fait d'après nature, c'est, à coup sûr, celui de terre cuite actuellement placé dans la Bibliothèque de Chantilly. Qu'on l'examine, et l'on verra que la vigueur des traits, la facture du modelé, le costume du héros qui n'est pas de convention

(à la romaine) mais tout de réalité, la cuirasse de combat avec des bretelles sans ornements, la cravate croisée négligemment, comme il les portait, prouvent une œuvre d'art prise sur le vif.

Le cordon de l'ordre est en sautoir; le manteau, attaché sur son épaule droite, couvre le bas de la poitrine; le cou, découvert, émerge d'un col de dentelle très petit; la tête relevée est tournée de trois quart vers la droite; les yeux à fleur de tête, presque sortis de l'orbite, regardent fixement; dans la paupière, au-dessus de l'œil droit, une forte excroissance en forme de poche, le profil décrivant un demi-cercle, le front fuyant, mais large et développé, l'arcade sourcilière puissante et assez proéminente, les pommettes saillantes, le menton arrondi et fuyant par ressauts, les traits accusés dans les moindres détails, les cheveux séparés sur le milieu de la tête et retombant par derrière: telle est la physionomie du prince dans ce buste si réaliste et si éloigné des conventions de la même époque [1].

Quel sculpteur a produit ce chef-d'œuvre? Coysevox, répondons-nous, et voilà nos raisons. En étudiant les autres sculptures, nous verrons qu'aussitôt après la mort du grand Condé, son frère, le prince de Conti, et son fils Henri-Jules de Bourbon commandèrent un buste et une statue du héros; ils s'adressèrent tous deux à Coysevox. Lorsqu'il s'agira de décorer Notre-Dame, pour l'oraison funèbre que devra y prononcer Bossuet, c'est encore Coysevox qui sera chargé par le fils de Condé d'exécuter le médaillon reproduisant ses traits.

Or, statues, bustes, médaillons, sont tous la reproduction plus ou moins idéalisée de la terre cuite de Chantilly. Quoique exécutés après la mort de Condé, tous le représentent avec les moustaches et les cheveux, c'est-à-dire tel qu'il est figuré sur ce buste. Comment supposer que le prince de Conti et Henri-Jules de Bourbon eussent pu choisir Coysevox pour sculpter marbres et bronzes, s'il n'avait pas déjà modelé le grand Condé d'après nature?

A quel moment Coysevox a-t-il pu faire poser le prince devant lui et, par conséquent, à quel âge la terre cuite nous le montre-t-elle?

D'une part, Coysevox ne revint d'Alsace où il travaillait aux gages du cardinal Furstenberg qu'en 1671; c'est l'époque la plus ancienne à laquelle a pu être exécutée l'esquisse en question. D'autre

1. Il a été publié de face, en tête du 5e volume de l'*Histoire des Princes de Condé*. Nous le reproduisons ici de profil, en héliogravure Dujardin.

part, elle ne peut être postérieure à 1680, puisque le prince porte une légère moustache et que sa tête est recouverte d'une abondante chevelure naturelle bien différente des perruques alors à la mode. Or, il adopta cet appendice bouclé et ne coupa ses moustaches que pour le mariage de sa petite fille avec le prince de Conti en 1680. Mme de Sévigné note ainsi dans sa lettre du 17 janvier de la même année cette révolution d'ordre intime : « Je vous dirai une très grande nouvelle, c'est que M. le Prince fit faire hier sa barbe; sa tête effaçait toutes les perruques [1]. »

Dans les portraits du grand Condé, jeune, sa chevelure naturelle est abondamment bouclée dans le bas, et ses moustaches, loin d'être coupées courtes, s'étendent en poils follets tout le long de sa lèvre supérieure. C'est ainsi qu'il est représenté dans le portrait de Téniers, de 1654, et dans les autres tableaux qui nous le font voir à l'époque de sa jeunesse, et même en 1662, comme dans la gravure de Nanteuil [2], tandis que, dans la terre cuite, les cheveux n'ont plus de boucles et la moustache est coupée court.

Dans le buste il ne porte plus l'armure avec brassard des portraits précités, mais la cuirasse simple qui est de date postérieure. Enfin, vue de profil, la terre cuite est identique de traits à la médaille gravée par Chéron en 1678 [3]; ce détail nous confirme dans notre dire et nous amène à conclure que le prince est représenté, dans le buste en terre cuite, âgé d'environ 55 ans, vers 1676.

Malheureusement ce buste n'a pas d'histoire, il n'est ni signalé dans les inventaires du prince de Condé, du siècle dernier, ni indiqué dans les catalogues des Salons annuels de l'Académie des Beaux-Arts,

1. Le dire de Mme de Sévigné est confirmé par ce passage extrait d'un *Essai sur la Vie du grand Condé*, par Louis-Joseph de Bourbon-Condé. Paris, 1806, p. 218 : « Le mariage du prince de Conti avec Mlle de Blois fit reparaître M. le Prince à la cour. Peu occupé de sa parure, il portait toujours des habits très simples et sa chevelure peu en ordre; contre l'usage, il avait conservé jusqu'alors le petit toupet de barbe sur les lèvres; on tâcha de lui persuader de s'en détacher et de le décider à la parure... il céda et parut à la cour, au grand étonnement des assistants, qu'il effaça par sa bonne mine, rasé, les cheveux poudrés, avec un habit garni de diamants ainsi que son épée. »

2. Voir la *Jeunesse de Mme de Longueville*, par Victor Cousin, 3e édit., p. 141.

3. Cette médaille, fort connue, représente Louis de Bourbon, sans perruque, nu-tête, avec les cheveux flottants retombant par derrière et sur les épaules, et vêtu d'une cuirasse à l'antique fort ornementée. — Nous n'avons pu retrouver le marché intervenu entre le Prince et l'artiste; mais parmi les papiers des archives de Condé se trouve une quittance de 550 livres « pour 10 médailles d'argent que Chéron a fournies à Monseigneur, suivant l'ordonnance de S. A. S. ».

ni mentionné dans les inventaires si complets et si minutieux des livres des émigrés, à l'époque de la Révolution. Sans doute, enfoui comme une œuvre insignifiante dans une cave ou un hangar, il est resté ignoré jusqu'à ces derniers temps.

Cet oubli même est une preuve de plus à l'appui de ce que nous avons dit. Faite comme instrument d'étude pour servir à l'exécution des statues et des bustes décoratifs, la terre cuite fut reléguée comme une maquette insignifiante, tandis que le bronze et le marbre avaient la place d'honneur. Aujourd'hui les goûts se sont modifiés et l'humble esquisse est devenue la sculpture intéressante : œuvre primesautière de l'artiste, elle conserve la figure du Grand Condé telle qu'il était et non pas celle qui a été arrangée et modifiée selon l'étiquette du règne de Louis XIV.

En 1872, ce buste n'a pas échappé à l'œil connaisseur du duc d'Aumale : monté alors sur un pied de marbre noir, il fut placé devant un trumeau en chêne surmontant la cheminée du cabinet des livres du Château, et l'historien du Grand Condé a reconnu, avant nous, dans cette figure saisissante, les traits exacts de son héros.

Aussi, concluons-nous, en attribuant à Coysevox la paternité du buste en terre cuite de la Bibliothèque du château de Chantilly.

II.

Le Grand Condé est mort. Son fils, qui s'occupe d'embellir Chantilly, veut placer au centre du parterre dessiné par Le Nôtre, le portrait de son père; il convoque auprès de lui Le Brun, premier peintre du roi, et Coysevox, son premier sculpteur; au peintre, il confie le soin de faire le dessin de la statue et au sculpteur celui de l'exécuter en marbre. La proposition du prince acceptée, il est passé par devant notaire un marché entre les intéressés, en vertu duquel Le Brun aura la surveillance de l'exécution du marbre qui sera payé à Coysevox la somme de 3,000 livres, et qui devra être livré 16 mois exactement après la date où est signé le contrat, c'est-à-dire le 15 septembre 1687 [1].

1. D'après ce marché passé par devant Me Lange et son confrère, notaires à Paris, en date du 15 septembre 1687, « Condé doit avoir 6 pieds de hauteur estant dans une attitude de repos appuyé sur une colonne représentant fermeté entourée de feuilles d'olivier qui signifient la paix : à côté de la dicte figure un globe céleste

Telle qu'elle est actuellement, la statue représente le prince comme il a été convenu dans le marché, en costume romain, avec la cuirasse modelée sur le corps et tonnelets, un large manteau couvrant les épaules et le corps; la main droite tient un bâton de commandement fleurdelisé qui repose, lui-même, sur une boule; le coude gauche est appuyé sur une colonne, autour de laquelle s'élève en spirale une tige de laurier; la main gauche pend négligemment, tenant déployé un plan de Chantilly et de ses jardins; les pieds sont chaussés de brodequins à tête de lion. La tête trop grosse pour le corps est moderne; elle est l'œuvre du sculpteur Desenne et elle ne correspond en rien à la délicatesse, au modelé et au fini du reste de la statue; elle tranche même par la couleur du marbre différent de celui du corps. Sur le socle se trouve un distique de Santeuil :

Quem modo pallebent fugitivis fluctibus amnes,
Terribilem modo, nunc docta per otia principis,
Pacis omen, laetos dat in hortis ludere fontes.

Avant la Révolution le château de Chantilly possédait un grand escalier d'honneur orné d'une balustrade de fer couverte d'ornements de bronze doré; après en avoir monté les premières marches, on atteignait un palier où se faisait la division des deux rampes qui se continuaient à droite et à gauche et formaient ainsi deux escaliers. Au milieu de ce palier était la statue sur un socle en marbre de couleur [1].

et des instruments de science, de l'agriculture et autres qui serviront d'ornements à la dicte figure. »

Ce contrat est confirmé en tous points dans les mémoires de Nivelon. Biblioth. N^ale^ manuscrits FF, n° 12 987 f° 305, « il s'est fait une figure de ce prince en marbre blanc de la grandeur du naturel dont M. le Brun a donné le dessin. Ce grand prince est représenté dans une manière de repos sur un pilastre de colonnes environné de lauriers, symbole de la gloire qu'il s'est acquise dans le monde, figuré par un globe sur lequel pose un bâton de commandant qu'il tient de la main droite, ayant dans la gauche (de laquelle il est accoudé) un plan déroulé de sa belle maison de Chantilly pour laquelle cette figure est destinée pour y être placée dans le jardin, en cela semblable au Grand Scipion, pour l'amour qu'il avait pour cette agréable solitude où il s'entretenait avec les scavants qui étaient bien reçus; et surtout dans les hautes idées des sciences qu'ils possèdent, dont les instruments sont représentés au bas de cette figure qui est un chef-d'œuvre de l'art de sculpture sans faire injustice à pas un qui la professent ».

1. Voir : Mérigot, *Promenades ou itinéraires du Jardin de Chantilly*. Paris, 1791, p. 16. — D'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 1762, p. 372. — Dulaure, *Histoire des environs de Paris*. Paris, Furne, 1838, t. III, p. 302. — Sorel, *Le Château de Chantilly pendant la Révolution*. Paris, Hachette, 1872. — Fermel Huis, *Éloge funèbre de M. Coysevox*, 1721.

Au lendemain de la chute de Louis XVI, en août 1792, des gardes nationales de Paris envoyaient à Chantilly un détachement de quelques hommes du bataillon des Récollets commandé par le citoyen Douai et accompagné du commissaire de la commune Duval d'Estaing. Le 15 août, des gendarmes suivant ces troupes commencèrent à mutiler la statue de Coysevox et, le lendemain, des gardes nationaux, renouvelant les essais des gendarmes, brisèrent la tête, le bras droit et le bâton de commandement de Condé [1].

Elle resta longtemps ainsi abîmée.

En avril 1793, Bernardin de Saint Pierre, qui la voit, la décrit ainsi dans son inventaire de Chantilly : « Sur l'escalier la statue du Grand Condé mutilée par le premier détachement avec inscription brisée [2]. »

Enfin en l'an VI de la République, le Conseil de conservation des objets des sciences et des arts, dans un rapport présenté au ministre de l'Instruction publique, constate que « dans une niche du grand escalier du château est la statue pédestre du Grand Condé en marbre blanc de deux mètres et d'une belle exécution. Le bras droit et la tête de cette statue ont été cassés. Mais les morceaux doivent se retrouver dans l'intérieur du château ».

Jusqu'à la Restauration on perd trace de l'existence de cette statue; mais à la rentrée du prince de Condé à Chantilly, en 1816, le sculpteur Desenne lui demande l'autorisation de la remettre en état. Si, comme le disait le rapport de l'an VI, la main et le bâton devaient se retrouver, la tête, soit qu'elle eût disparu, soit que Desenne préférât la refaire, fut entièrement sculptée par lui et replacée sur les épaules de l'œuvre de Coysevox, et cela au grand désavantage de Desenne [3] dont l'œuvre est fort inférieure.

Desenne eut encore la malencontreuse idée, au lieu de s'inspirer de l'un des magnifiques bustes de Coysevox, en terre cuite ou en bronze, ou bien du médaillon doré, de prendre comme modèle le buste de convention de la galerie des Batailles dû à Jérôme Derbais, dont les traits ne rappellent que *de loin* la figure si originale du Grand Condé.

1. Rapport fait à la Commission temporaire des arts par Fragonard, Bonvin et Picot, le 10 nivôse an III. Rapport des administrateurs du district révolutionnaire de Senlis du 23 nivôse à la Commission temporaire des arts (Archives n^{ales}, F^{17} 1231).

2. Papiers Bourbon Condé aux Archives de l'Oise.

3. Voir une lettre de M. de Gatigny à Desenne, du 13 mars 1817 (Archives de Condé au château de Chantilly).

Il est inutile de faire l'éloge de cette statue de Coysevox; malgré les mutilations dont elle a souffert, elle demeure une des œuvres les plus belles de la statuaire française.

III.

A la suite de cette statue, nous passons au buste en bronze du Musée du Louvre. Les quittances et le contrat passés entre le prince de Conti et l'artiste pour la confection de cette œuvre, aujourd'hui dans les archives du Musée Condé, ont été publiés par M. Courajod dans le 3e volume d'*Alexandre Lenoir et son journal.* Ils lui ont permis d'établir que le buste en bronze, dont il est question, était de Coysevox qui l'avait exécuté en 1688, pour le prince de Conti moyennant 1,600 livres. Cette belle œuvre estimée 200 livres par les Commissaires du Muséum Central est entrée au Musée du Louvre le 26 thermidor an VIII, après avoir été enlevée de l'Hôtel de Conti en 1793 et déposée au Ministère des Finances pendant 7 ans [1].

Sur le bronze, les traits du prince ont été un peu idéalisés par le sculpteur qui a supprimé quelques détails réalistes qu'on retrouve dans le buste, comme la poche de la paupière droite; le nez est moins arqué et le menton moins fuyant et moins coupé de rides; la cuirasse de combat est remplacée par un corselet ornementé de griffons alors à la mode et ressemble à celui dans lequel était représenté le Louis XIV de l'Hôtel de Ville de Paris. Malgré ces détails conventionnels le buste est superbe d'allure et des mieux poussés dans chacun des détails.

IV.

Dans la galerie des Batailles, à Chantilly, on voit deux bustes en marbre blanc de Turenne et de Condé. Condé tourné vers la droite est vêtu d'une cuirasse ornementée à l'antique. Turenne exécuté de la même facture, tourné vers la gauche, est vêtu de même; l'expression de la figure chez le maréchal est principalement produite par le

1. Le paiement de cette pièce fut fort difficile et Coysevox, sans doute pressé d'argent, accepta du peintre Jouvenet une avance de fonds, en échange de laquelle il lui délégua le prix du buste que lui devait le prince de Conti.



LE GRAN[illegible] [illegible]NDÉ PAR [illegible]

[illegible]

[illegible]

renfoncement des yeux au-dessous des sourcils. Tous deux sont plus grands que nature; les piédouches sont différents.

Ces bustes étaient au XVIIIe siècle, dans le château de Chantilly, placés de chaque côté d'un buste de Louis XIV demi-grandeur. En avril 1793, les Commissaires de la Commission des arts les désignent comme devant être envoyés à Paris, en signalant que l'un des piédouches est brisé. Expédiés par les soins de l'entrepreneur Sellier, ils partent le 3 septembre an II et arrivent le 26 du même mois à Paris [1].

D'abord mis au dépôt de Nesle, le 30 prairial an II [2], on les trouve dans l'inventaire des objets qui y sont enfermés. Ils sont encore là en 1796, lorsque Lenoir s'efforce de former au Musée des Monuments français une série de bustes de tous les grands hommes de la France.

Le directeur du Musée cherche partout les personnages qui manquent à sa collection; lorsqu'il ne les retrouve pas, il les fait faire, à modique prix, par des sculpteurs sans travaux, ou bien même il baptise de noms illustres des têtes d'inconnus. Un jour qu'il parcourt le dépôt de Nesles il y voit les deux marbres en question, et, le troisième jour complémentaire de l'an IV de la République il demande « les bustes en marbres de Brissac, de Turenne par Coysevox, du Grand Condé par le même : ces bustes sont pour être placés dans ma salle du XVIIe siècle » [3].

Sa demande fut agréée et, le 8 nivôse an V, Lenoir recevait les statues de Turenne et de Condé et en donnait un reçu détaillé [4].

Après avoir fait refaire celui des piédouches qui manquait, il les exposa dans le Musée où ils restèrent catalogués sous les numéros 282 et 286 jusqu'en 1816, époque à laquelle on les rendit à S. A. S. le prince de Condé qui les réclamait comme siens [5].

Lors de la translation des cendres de Turenne aux Invalides, en l'an VIII, le ministère de la Guerre avait ordonné de faire mouler le buste de ce maréchal et l'une des épreuves fut envoyée aux Invalides, tandis que sept autres étaient expédiées à la municipalité

1. Voir les papiers de la Commission générale d'Instruction publique de la Convention (Archives nationales, F^{17} 1051).

2. Voir *Idem*. F^{17} 1190.

3. Papiers conservés par feu Albert Lenoir, membre de l'Institut.

4. Papiers du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale (*Archives nationales*, F^{17} 1192).

5. Courajod, *Alexandre Lenoir et son journal*, t. I, p. 195, « état des objets sortis du dépôt et remis à qui de droit en vertu d'ordres supérieurs ».

de Sedan où il était né. C'est ainsi que l'État possède le moule de ce buste et qu'un plâtre s'en trouve actuellement au Musée de Versailles, sous le numéro 2047. Eudore Soulié, conservateur dudit Musée, dit dans le catalogue officiel que l'original en est conservé au Musée du Louvre; mais malgré toutes les recherches on n'en a trouvé aucune trace[1]. M. Duseigneur signale ces deux mêmes bustes, comme étant des œuvres de Coysevox exposées au Salon de 1704[2] et les indique comme étant *en marbre* au Musée de Versailles, en 1855. D'après lui, le Turenne et le Condé (anciens numéros 282 et 286) du Musée des Monuments français seraient les numéros 397 et 389 des galeries historiques de Versailles.

Nous pouvons affirmer que dans aucun des catalogues de Versailles, dressés depuis 1837, nous n'avons retrouvé l'existence de ces deux bustes, ni aux numéros indiqués par M. Duseigneur ni à aucun autre. Ajoutons que dans le catalogue du duc d'Aumale publié à Londres en 1862, l'attribution du Turenne et du Condé fut retirée à Coysevox et donnée à l'un des Coustou.

Qualifiés par Lenoir, lors de leur entrée au Musée des Monuments français, comme étant l'œuvre de Coysevox, ces deux bustes ont donc toujours conservé cette attribution même auprès des conservateurs du Louvre[3]. Il était réservé à M. Macon, bibliothécaire du Musée de Condé, de découvrir leur acte de naissance dans les comptes de la maison de Condé de l'année 1707. Voilà la quittance établissant qu'ils sont l'œuvre de Jérôme Derbais : « A Derbais, marbrier, la somme de 2,400 livres, pour quatre bustes de marbre qu'il a vendus à S. A. S. Monseigneur le Prince, savoir un buste représentant feu Monseigneur le Prince, un autre représentant feu M. de Turenne, sans escabellon, et deux autres bustes représentant deux Maures avec leurs escabellons. »

Ce Derbais était le gendre du sculpteur Gilles Guérin, à qui l'on doit le tombeau de Henri II de Condé à Valéry et la statue de Louis XIV provenant de l'Hôtel de Ville et actuellement au château de Chantilly. Il avait d'abord été marbrier, fabricant de socles et de piédouches et avait exécuté des travaux considérables au château de Versailles, sous la direction de Mansart. A l'époque où nous le

1. M. Saglio, conservateur du département de la sculpture au Louvre nous a affirmé que jamais le buste de Turenne n'avait fait partie de ce musée.

2. *Revue Universelle des Arts*, 1855, p. 42.

3. Courajod, *Alexandre Lenoir*, t. I, p. 195; Saglio, lettre du 29 août 1891 à M. G. Bapst.

voyons ici, il s'était peu à peu élevé dans son industrie et par ces différents genres de travaux était arrivé à être un réel sculpteur[1].

Aujourd'hui, ces deux bustes sont dans la galerie des Batailles sur des gaines de chaque côté de la cheminée au-dessus de laquelle est un médaillon en bronze du prince de Condé.

V.

Ce médaillon ovale, en bronze doré, est exécuté au moyen de la fonte reprise en ciselure. Il porte à sa partie extérieure l'inscription *Louis de Bourbon MCILXXXVI* et sous la tête, en écriture courante, la signature de Coysevox. La date de 1686, suivant le nom de Grand Condé, indique qu'il est représenté tel qu'il était cette année, c'est-à-dire au moment de sa mort, et nous amène à croire qu'il a dû être exécuté pour servir à l'ornementation d'un monument funéraire élevé à sa mémoire. Le prince y est « de grandeur naturelle, de profil, tourné vers la droite, la tête laurée », ce qui indiquerait qu'il est représenté après sa mort, la chevelure renversée en arrière, les traits décharnés et fatigués; la figure semble être minée par la maladie et la souffrance. Les pommettes si saillantes et les traits si accusés le sont bien plus encore que dans le premier buste en terre cuite; les deux lèvres surtout donnent par leur disposition une physionomie singulière au portrait. C'est l'un des morceaux les plus puissants que l'on puisse voir. Admirablement repris au ciselet, doré d'or moulu au mercure, avec parties brunies, il a conservé tout son éclat et sa fraîcheur des premiers jours; il est encadré d'une bordure

1. Voir dans Guiffrey, *Les Comptes des bâtiments du roi*, tome III, la mention d'un bénitier exécuté par Derbais sur une commande de Louis XIV.

Voici, d'ailleurs, la nomenclature des différents travaux qu'il fit pour Versailles et qu'on peut évaluer à plus de trois millions de francs :

1668. Il vend au roi 40 blocs de marbre noir.

1670. Il vend au roi 55 blocs de marbre de diverses couleurs.

1671. Il fournit 755 pieds de table de marbre noir et 53 gargouilles de marbre.

1672-1674. Il travaille dans les rez-de-chaussée de Versailles et fait les marches du grand escalier.

1575. Avec La Grue et Misson, il fait la grande cuve du cabinet des bains, la fontaine de la Renommée et la fontaine de la terrasse du château.

1676. Il fait la fontaine du grand escalier, faite d'une coquille de marbre rouge, etc., etc.

de bois noir avec une moulure en spirale dorée de style Louis XVI.

Nous ne croyons pas que ce médaillon ait jamais fait partie du monument funéraire des princes de Condé à l'église des Jésuites, où fut conservé le cœur du vainqueur de Rocroy, ni du tombeau élevé par le président Perrault, à Valéry-sur-Yonne, où fut enseveli son corps.

Les descriptions multiples de ces deux tombeaux écrites au XVIIIe siècle et les procès-verbaux d'enlèvement des bronzes de ces deux monuments ne signalent pas la présence du médaillon de Coysevox, dont la haute valeur n'aurait pas échappé aux yeux des experts [1]. Du reste, l'encadrement en bois de l'époque Louis XVI tend à démontrer qu'à la fin du XVIIIe siècle il n'était pas appliqué à un monument funéraire, mais plutôt qu'il était conservé dans un des châteaux du prince de Condé ou au Palais Bourbon. Car, s'il avait fait partie de l'un de ces monuments, et qu'il eût fallu renouveler son encadrement, on l'aurait fait en bronze ou en marbre, le bois n'ayant pu à aucun titre figurer dans l'ensemble du tombeau de l'église des Jésuites ou de celui de Gilles Guérin à Valéry.

Mais alors quelle fut sa destination ?

La réponse se trouve dans le recueil de Bérain intitulé « Le Camp de la Douleur » qui représente la décoration de Notre-Dame pour l'oraison funèbre du Grand Condé par Bossuet. A cette occasion, on tendit toute la nef de tableaux reproduisant les hauts faits du Grand Condé et supportés par des squelettes en carton. Au centre, devant la chaire, s'élevait un immense catafalque haut de 20 pieds que couronnait une figure volante, représentant l'Immortalité, œuvre du sculpteur Étienne le Hongre, qui tenait dans ses mains un écu. L'écu que maintenait la Renommée n'était autre que le médaillon en bronze doré du Grand Condé que l'on distingue fort bien dans l'une des gravures de Berain [2].

1. Voir : Germain Brice, *Description de Paris*, Paris, Fournier, 1713, t. III, p. 224 et 40 ; *Inventaire des richesses d'art de la France*, t. Ier, p. 57 ; Archives nationales F^{17} 1263, F^{17} 1034, F^{17} 1037 (Détail du monument de Valéry) ; Archives du Conservatoire national des Arts et Métiers (Carton de la correspondance) ; *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, publié et annoté par Ludovic Lalanne, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, p. 253 ; Boursault, *Lettres Nouvelles*, Paris, Nicolas Lebreton, 1738, t. Ier, p. 92 ; *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Dumoulin, 1854, t. Ier, p. 260 et 124 ; Bibliot. nationale, H^d 135.

2. « Au-dessus du Mausolée une Renommée tenant un escu ». Texte du marché passé chez Me Lange, notaire à Paris. Il était d'usage de surmonter le catafalque

Tandis que toute cette décoration de figures multiples faites en carton disparaissait, le médaillon de bronze subsistait et trouvait sa place dans la collection des Condé à Chantilly. Il est probable que ce monument précieux fut conservé lors de la Révolution par les princes de Condé qui l'emportèrent en émigrant, car nous ne le trouvons dans aucun Musée ni dépôt à cette époque et il n'existe aucune trace de sa restitution en 1816.

Maintenant il est au centre de la grande galerie des Batailles et il forme le milieu d'une panoplie où se trouve l'un des drapeaux enlevés à l'un des régiments wallons sur le champ de bataille de Rocroy, accompagné des deux pistolets de guerre que le Grand Condé portait dans les combats. Avec ces deux dernières pièces, il a été généreusement prêté par le vainqueur de la Smala à l'Exposition Militaire de 1889, pour y représenter au milieu des souvenirs des autres grands généraux français, la mémoire du vainqueur de Rocroy.

Dans l'étude de ces divers monuments, nous avons présenté des pièces, telles que quittances, marchés ou dessins, qui prouvent que la statue de marbre, le médaillon et le buste en bronze sont de Coysevox, mais ont été faits postérieurement à la mort du Grand Condé et que les bustes de Turenne et de Condé doivent être restitués à Derbais. Reste le buste en terre cuite!

Quelques recherches que nous ayons faites, dans les archives privées ou publiques, dans les études de notaires ou dans les papiers de la maison de Condé [1], rien n'a pu nous donner la preuve de ce que

d'un génie, supportant un médaillon représentant le personnage pour lequel avait lieu la cérémonie funèbre; il en avait été de même pour le catafalque de Turenne.

1. Voir les différents marchés conclus pour la décoration de Notre-Dame. — Devis des ouvrages de carton pour le Mausolée exécuté par Jean Hardy, Pierre Cotton et Jean Regnault sur les dessins de Berain, pour la somme de 2,530 livres. — Marché de sculpture avec Étienne le Hongre, pour la somme de 2,130 livres. Marché d'argent et de bronze avec André Camot, pour la somme de 829 livres. — Marché pour les plastres et carton, avec Jacques Buiset, pour la somme de 1,100 livres, Marché de menuiserie avec Urbain Paillard, pour la somme de 3,005 livres. Marché de peinture avec Jean le Moyne pour la somme de 5,680 livres (Extrait des minutes de Me Lange, notaire à Paris).

2. Nous devons dire qu'après avoir retrouvé des quittances et des marchés qui établissent l'intimité des rapports du Grand Condé avec Lebrun (Marché de terres, passés entre le peintre et le prince, portant dotation d'autres terres sur lesquelles fut construite la magnifique propriété de Montmorency), nous avons trouvé également le marché de construction de l'Orangerie de Chantilly, passé entre le Grand Condé et Mansart (Étude de Me Lange).

Nous avons pu savoir aussi que le notaire de la famille de Coysevox avait été

nous avançons. Nos raisons sont toutes d'ordre moral et l'on est libre de les repousser. Cependant dans cette demeure de Chantilly, le grand Condé réunissait vers la fin de ses jours les hommes les plus considérables du siècle; il conversait avec eux et discutait même des choses de la philosophie et de la littérature, comme des questions d'art. Bossuet, Labruyère, Molière, Mansart, Le Nôtre, Le Brun sont ses hôtes habituels [1]. Coysevox eût été à sa place dans cette illustre assemblée et il nous plaît singulièrement de conclure qu'il a dû, dans la demeure des Condé, exécuter le buste en terre cuite, qui y fait encore l'admiration de tous les visiteurs.

GERMAIN BAPST.

au XVII[e] siècle, M[e] Dutartre, dont le successeur est actuellement M[e] Masson. Mais notre déception a été grande quand nous avons constaté que cette étude, qui aurait pu contenir le testament ou l'inventaire après décès de Coysevox, avait eu ses minutes brûlées, en mai 1871. Il nous a donc semblé que toute recherche était superflue et que nous ne pourrions arriver à trouver la preuve tant désirée par nous, que Coysevox est l'auteur du buste en terre cuite.

1. Voir la visite que Henri-Jules de Bourbon, fit au peintre Le Brun, dans le *Mercure* de Juin, 1679, p. 54.



UNE FAMILLE D'ARTISTES HOLLANDAIS

LES CUYP

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

ALBERT CUYP.



ATTENTIFS comme ils l'étaient à reproduire avec une entière sincérité les aspects les plus saillants de leur patrie, les peintres hollandais ne devaient pas en négliger les pâturages et le bétail qui tiennent dans la richesse de ce pays une place si considérable. Mais, comme il arrive toujours, les images qu'ils en avaient tracées au début restaient un peu superficielles. Pour Van Goyen, pour Salomon Ruysdael lui-même, ces animaux, saisis dans leurs allures générales, n'étaient guère qu'un élément pittoresque destiné à meubler les compositions, une tache jetée avec plus ou moins d'à-propos dans les paysages. Après eux, quelques artistes avaient commencé à pénétrer plus avant dans l'expression vraie de la vie des bêtes domestiques; mais Cuyp un des premiers devait nous en montrer une plus intime conception. Il n'a jamais atteint, il faut cependant l'avouer, ni la précision, ni l'extrême fidélité de P. Potter; ni même cette correction facile qu'Adrien Van de Velde allait apporter dans de pareilles études. Les formes de ses animaux sont un peu rondes, leur relief assez mou; comme ses chevaux, ses vaches ont d'habitude la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, page, 5 et 107.

tête trop petite; leurs expressions aussi sont peu variées. En revanche, il excelle à les grouper avec goût, à marier leurs robes, à les mettre dans leur milieu propre. Il ne semble pas d'ailleurs se préoccuper outre mesure de varier l'ordonnance de ses compositions et il s'en tient presque toujours à celles qu'il a déjà éprouvées et qui lui paraissent le mieux convenir à son genre de talent. On connaît cet arrangement qu'il a maintes fois adopté dans ses tableaux : les bêtes placées au bord de l'eau, près d'un tertre qui en s'abaissant vers le centre, laisse apercevoir l'horizon bas, noyé dans une lumière tiède et colorée. Pas plus que les physionomies des animaux, d'ailleurs, les détails du paysage ne sont rendus avec une exactitude bien scrupuleuse. Les arbres, d'un dessin vague, manquent de masse; leur feuillé monotone, découpé à l'excès, rappelle celui de Both ou des de Heusch; les premiers plans, dans ses grands tableaux surtout, — dans ceux du Louvre (n° 104 du catal.) et de la National Gallery (n° 53), par exemple, — sont presque invariablement enveloppés d'une ombre destinée à faire repoussoir et garnis presque toujours aussi d'amas de tussilages d'où s'échappent en désordre quelques pousses de ronces, indiquées d'une touche un peu brutale. Auprès des troupeaux, leurs petits pâtres joufflus et rustauds, coiffés d'énormes chapeaux, n'ont pas non plus une tournure bien élégante, et quant aux chiens que Cuyp a placés à côté d'eux, avec leurs têtes bombées, leurs mouvements gauches, leurs formes épaisses, ils sont d'un type assez déplaisant. Mais ces légers défauts disparaissent devant l'impression qui se dégage de toutes ces toiles, et ils sont d'ailleurs complètement absents dans quelques-unes d'entre elles qui peuvent être considérées comme de purs chefs-d'œuvre. Parmi celles de petite dimension nous nous contenterons de citer comme les spécimens les plus remarquables en ce genre les tableaux de la National Gallery, de Dulwich College, de la collection Van der Hoop, du Musée d'Anvers et surtout ces *Vaches au pâturage*, une véritable merveille de lumière et d'harmonie, exposée au Palais-Bourbon en 1874 (n° 83 du catal.) par M. le baron Bartholdi et dont nous donnons ici une reproduction. Pour les peintures les plus importantes, notre *Paysage* du Louvre (n° 2,341 du nouveau catal.), celui de l'Ermitage, la *Laitière* (n° 1,107), deux autres inscrits dans cette même collection sous une désignation pareille : le *Bétail au pâturage* (nos 1,101 et 1,104) et, à la National Gallery, les deux tableaux connus sous le nom du « *Grand* » et du « *Petit Dordrecht* » nous semblent devoir être mentionnés en première ligne. Dans le dernier d'entre eux (n° 962), dont la conservation est parfaite, la

couleur atteint une intensité et un éclat extraordinaires. Recevant en plein le soleil et opposés au ton soutenu d'un ciel bleuâtre, les corps des vaches y paraissent étincelants d'éclat, tandis que les parties restées dans l'ombre sont modelées avec une finesse extrême. Ces bonnes bêtes qui ruminent paisiblement sous la garde d'un pâtre, ces vastes prairies au bout desquelles on aperçoit la silhouette de Dordrecht noyée dans une tiède vapeur, cette simplicité des lignes, cette harmonie discrète des couleurs, la profondeur infinie de ce grand pays tout pénétré de silence et de lumière, tout cela forme un ensemble, très franchement hollandais, et de l'accord heureux de ces simples éléments le génie du peintre a su dégager une impression pleine de poésie et de sérénité.

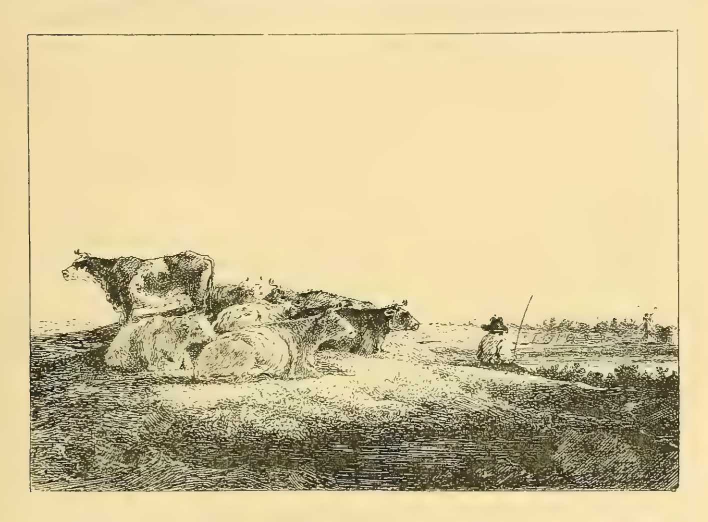
Comme Van Goyen, Cuyp se sentait attiré par les grandes nappes d'eau qui entourent Dordrecht. Les motifs les plus divers y tentaient tour à tour ses pinceaux. C'étaient d'abord des marines, comme celle du Louvre, avec des barques battues par les flots et la foudre qui sillonne la nue. Dans une autre *Marine* faisant partie de la collection de Sir Richard Wallace, la donnée est moins dramatique, mais les vagues, profondément remuées, sont d'une exécution un peu monotone. Bien que très célèbres, la *Revue de la flotte hollandaise passée par le prince Maurice* que possède le comte Ellesmere et le pendant qui appartient à M. Six ne nous paraissent pas non plus compter parmi les meilleurs ouvrages de l'artiste. Les deux tableaux proviennent de la collection Van der Linden Van Slingelandt, où ils furent achetés en 1785, l'un 1,785 florins et l'autre 1,225 florins, prix déjà respectables pour cette époque. Le motif du premier est supposé pris de la barque sur laquelle est monté le prince d'Orange, et l'on voit dans l'autre cette embarcation elle-même avec le prince, huit seigneurs et trois trompettes placés à côté de lui. Dans les deux, l'eau est animée par un grand nombre de barques et de navires de toute sorte. Malgré l'habileté dont Cuyp a fait preuve dans ces peintures, nous ne goûtons que médiocrement la bigarrure de cette flottille de bateaux pavoisés, chargés d'innombrables personnages aux costumes diaprés, et nous ne retrouvons guère le charme habituel de l'artiste que dans les fonds baignés de lumière et dans les ciels aux grands nuages dorés par le couchant que, comme d'habitude, il y a peints avec une largeur vraiment magistrale.

A ces toiles purement décoratives nous préférons, et de beaucoup, ce bel *Effet de nuit* que possède également M. Six et dont Fromentin a si bien rendu l'impression : « Une nuit sereine, des eaux toutes

calmes, la lune pleine, à mi-hauteur du tableau, absolument nette dans une large trouée de ciel pur; le tout incomparablement vrai et beau, de couleur, de force, de transparence, de limpidité. Un Claude Lorrain de nuit, plus grave, plus simple, plus plein, plus naturellement exécuté d'après une sensation juste : un véritable trompe-l'œil, avec l'art le plus savant ». Où le peintre avait-il trouvé ce motif? Avait-il voyagé? Quelle contrée lui avait offert ces rochers escarpés qu'il a d'autres fois encore disposés le long du cours d'un fleuve, dont on chercherait vainement la trace dans toute la Hollande et qu'il aurait pu voir, à ce qu'on croit, en remontant le Rhin ou la Meuse? Nous serions d'autant plus disposé, pour notre part, à considérer ces motifs comme purement imaginés, que ces rochers à pans verticaux et couronnés par des plateaux à leur sommet, nous les retrouvons également dans le paysage de Rembrandt, la *Ruine*, du Musée de Cassel, dans le *Coup de soleil* de Jacob Van Ruysdael et dans plusieurs compositions de Berchem. Ces accidents et les contrastes auxquels ils prêtaient avaient sans doute séduit l'artiste qui d'ailleurs ne les a introduits qu'exceptionnellement dans ses œuvres. Avec une impression presque pareille, le *Clair de lune* de l'Ermitage, peut-être parce que la donnée en est plus simple, nous paraît plus poétique encore. Un pays plat, dénudé et sous un ciel couvert, trois barques sur l'eau endormie, c'est là tout le tableau. Mais ces bateaux échelonnés, qui raient d'un mince sillage la nappe tranquille où tremble leur reflet, ce doux rayonnement de la lune qui monte éclatante et pure dans l'air immobile, entr'ouvrant dans sa marche les nuages frangés d'argent qui semblent lui faire cortège, ces formes flottantes et ces couleurs indécises, tout ce vague mélange d'ombres et de clartés, vous pénètre peu à peu d'un recueillement involontaire et, par sa simplicité même, l'image se grave inoubliable dans votre souvenir.

Deux autres *Clair de lune*, presque de valeur semblable, font partie des collections de M. A. Von Carstanyen, à Berlin, et du duc de Bedford, à Londres, et dans cette dernière collection un *Effet d'hiver*, — dont le Musée de Dulwich College possède une variante un peu inférieure, — nous fournit une nouvelle preuve de la souplesse du talent de Cuyp. Le groupe assez nombreux de patineurs et le traineau placés de chaque côté de cette composition y forment deux masses sombres entre lesquelles, dans cette transparence de l'air qui est propre aux journées de grand froid, on découvre une vaste étendue de pays. Mais si excellent que soit ce tableau, le comte de Yarborough en possède un du même genre plus important et encore supérieur.

Nous voulons parler de la belle peinture qui, exposée par lui à la *Winter-Exhibition* de 1890, y causa une si vive admiration : Un grand espace d'eau glacée, bordé par des arbres dépouillés, et vers la droite une construction en ruines assez élevée, se détachant sur un horizon bas, noyé dans la brume d'une après-midi d'hiver qui touche à sa fin. Déjà, en effet, les nuages dispersés dans le ciel se colorent sur leurs



VACHES AU PATURAGE, PAR ALBERT CUYP.

(Collection de M. le baron Bartholdi.)

bords de reflets dorés. Sur la glace une foule de promeneurs, de gens en traîneaux et de patineurs se croisent dans tous les sens, tandis que d'autres s'empressent autour d'une tente pour s'y rafraîchir. La douceur de l'atmosphère attiédie par le soleil et la limpide sérénité d'un grand ciel lumineux sont ici rendues avec un charme exquis et le succès de ce tableau fut tel que son heureux possesseur dut résister aux offres pressantes dont il fut assailli à cette occasion. Mais il était résolu à conserver son chef-d'œuvre ; à un admirateur qui lui en avait proposé 40 000 livres (un million !) il répondit qu'il donnerait lui-même volontiers pareille somme pour acquérir un pendant de qualité égale.

C'est le long de la Meuse, aux environs de sa ville natale, que Cuyp,

nous l'avons dit, a le plus souvent cherché ses inspirations, et il est bien rare qu'on ne retrouve pas dans ses paysages le clocher de cette ville à l'horizon. Il n'était pas le premier, du reste, qui se fût avisé de la beauté pittoresque de cette situation, de l'attrait de ces eaux qui de toutes parts entourent la charmante cité, et de cette riante végétation qui lui fait une verte ceinture. Avant lui, plus d'un, parmi ses prédécesseurs, s'était déjà plu à représenter la silhouette capricieuse de ces moulins posés au bord du fleuve, de ces maisons pressées et comme tassées les unes contre les autres, dans les attitudes incohérentes que leur donne un sol peu consistant, avec la haute tour de la Groote-Kerk qui domine de loin toute la contrée. Mais tandis que Simon de Vlieger, Salomon Van Ruysdael et surtout Van Goyen, qui a si souvent reproduit ces divers aspects de la vieille « *Dort* », la peignent constamment sous un ciel gris, avec des eaux limoneuses, des barques brunes, dans l'austérité voulue d'une harmonie presque monochrome, Cuyp, au contraire, ne craint pas d'animer ses tableaux par une tonalité plus gaie, des lumières plus vives et des contrastes plus marqués. La National-Gallery et le Ryksmuseum possèdent de bons spécimens de ces *Vues de Dordrecht* dont la collection de M. Holford nous offre le meilleur exemplaire. La destinée de cette dernière peinture est d'ailleurs assez singulière. Le panneau oblong sur lequel elle avait été exécutée ayant été scié, probablement par quelque marchand peu scrupuleux qui trouvait ainsi le moyen de faire deux tableaux d'un seul, les deux fragments furent retrouvés après un assez long intervalle, l'un en Angleterre, l'autre en Allemagne; réunis avec soin, ils font aujourd'hui l'ornement de la galerie de Dorchester-House. Dans cette *Vue* prise de la Meuse, la ville s'étale en pleine lumière, sous les chaudes colorations du soleil déjà abaissé vers l'horizon. Des barques aux voiles goudronnées et des vaisseaux de guerre amarrés aux rives du fleuve se reflètent dans ses eaux resplendissantes. Quelques reflets dorés brillent çà et là et ressortent d'autant plus qu'ils sont très discrètement répartis et que le ciel d'un bleu effacé en rehausse encore l'éclat. La couleur est à la fois forte et délicate, l'exécution pleine de largeur, de franchise et de sûreté. C'est avec une poésie exquise que Cuyp a su exprimer le charme touchant d'une belle journée qui va finir. En face de cette image radieuse et comme imprégnée de lumière, on éprouve le sentiment de bien-être et d'apaisement qu'évoque en nous la nature elle-même dans ces heures privilégiées où ses beautés éveillent au plus profond de notre être je ne sais quelles résonances morales d'une

douceur singulière. Sans aucune des fautes de goût que nous avons eu quelquefois l'occasion de lui reprocher, l'artiste a mis ici ses meilleures qualités et tiré de cette modeste donnée un chef-d'œuvre qui suffirait à sa gloire.

Dans ces tableaux, œuvre de la pleine maturité du maître, il y a comme le rayonnement et l'écho d'une vie heureuse. Avec les années, Cuyp avait vu croître son aisance et la considération dont il était entouré. Des documents assez nombreux nous prouvent que les témoignages de l'estime publique ne lui avaient pas manqué. Ses habitudes religieuses elles-mêmes étaient faites pour les lui assurer dans cette ville un peu austère. Si l'ardeur des controverses et des passions politiques qui avaient agité Dordrecht pendant le Synode de 1618 s'était un peu calmée, la piété du moins y était restée vive et Cuyp était affilié à la plupart des sociétés d'édification ou de charité qui s'y étaient fondées. L'année même où naissait sa fille Arendina, le 18 décembre 1659, il avait été élu pour deux ans membre du Conseil de l'Église des Augustins. En 1667, on le comptait parmi les anciens de la communauté réformée; en 1675 et 1676 il était nommé régent de la maison des Pestiférés et cité également à cette date, avec des bourgmestres et des habitants notables, comme un des dignitaires de la confrérie du Saint-Esprit à la Groote-Kerk. Mais ce ne furent pas seulement des charges religieuses qu'il eut à remplir. Nous retrouvons, en effet, son nom sur une liste présentée au prince Guillaume d'Orange, le futur roi d'Angleterre, et remise par lui aux doyens des diverses corporations pour qu'ils eussent à faire un choix de quarante noms sur les cent qui leur étaient ainsi proposés. Enfin, de 1680 à 1682, Cuyp était promu à l'une des plus hautes dignités de la contrée; le Stadhouder le nommait membre de la Cour et du tribunal de la Hollande méridionale, tribunal pourvu d'attributions spéciales et dont les huit membres choisis pour la ville de Dordrecht étaient recrutés parmi la noblesse et la haute bourgeoisie de cette ville.

Cuyp était donc parvenu à une grande situation et ses concitoyens appréciaient à leur valeur le talent et les qualités morales d'un homme qui faisait honneur à sa ville natale et qui n'avait pas cessé un instant de lui appartenir. Houbraken, après avoir rendu hommage à sa vie exemplaire et à l'esprit d'ordre dont il était animé, rapporte qu'il n'avait chez lui aucun dessin, aucune esquisse d'autres artistes. « Il ne consultait que la nature, ajoute-t-il, et ce n'était pas son habitude de dépenser ainsi son argent; il avait coutume de dire que

les mites ne peuvent ronger les pièces de monnaie. » Il passait tous ses étés dans une campagne voisine de Dordrecht, à Dordwyck, dont il était seigneur, sans que cependant il y possédât un grand domaine. Là, au cœur de ce beau pays qu'il aimait, il était bien posé pour se livrer à ses chères études. Dans un tableau de la galerie du duc de Bedford, dont on voyait une répétition à la collection Secrétan, il s'est peint lui-même occupé à dessiner non loin d'un village, dans une campagne riante, traversée par un cours d'eau et agréablement entrecoupée de prairies, de champs et de bois. A droite, au premier plan, un domestique tient par la bride deux beaux chevaux qui ont amené son maître et lui dans ce joli coin. L'artiste, on le voit, était devenu un personnage et ce n'est pas en pareil équipage que nous sommes habitués à rencontrer les paysagistes de ce temps-là, des maîtres tels que Van der Neer, Ruysdael, Hobbema et d'autres encore restés méconnus et besogneux pendant leur vie, voués sur leurs vieux jours à la misère ou à l'hôpital. Cuyp ne connut jamais ces difficultés. Sur ses dernières années, les informations nous font défaut; nous savons seulement qu'après avoir perdu sa femme au mois de novembre 1689, et marié un an plus tard, le 19 novembre 1690, sa fille avec un veuf nommé Pierre Oudewater, il mourait lui-même le 10 ou le 11 novembre 1691. Dans l'acte de son enterrement il était ainsi qualifié : « Monsieur Albert Kuyp, ancien membre élu de la Cour et du Haut Tribunal de Sud-Hollande, enterré dans l'église des Augustins. »

La maison que Cuyp habitait alors et qui jusqu'à nos jours a conservé à peu près son caractère, appartenait à son gendre, chez lequel il s'était retiré après la mort de sa femme. Elle était connue sous le nom de *Brasserie des Lys*, à cause des fleurs sculptées dans un écusson qu'on y voit encore au-dessus de la porte, et c'est probablement cette particularité qui avait fait croire que Cuyp avait été brasseur. Une peinture exécutée par lui, sans doute quand il demeurait encore dans la Wynstraat, et qui est entrée récemment au Ryksmuseum, nous offre un témoignage significatif de la bienveillance que le maître apportait dans ses rapports avec ses concitoyens. C'est une enseigne de marchand de vin, largement brossée par lui sur les deux faces d'une plaque de cuivre, et destinée apparemment à son fournisseur attitré ou à l'un de ses voisins. Nous y voyons d'un côté la maison de ce négociant, sur le bord d'un quai où des bateaux ont amené des tonneaux qu'on décharge, et de l'autre le cellier même dans lequel le marchand, ayant tiré un verre de vin blanc, le montre à un jeune seigneur très élégamment vêtu qui l'examine attentivement à la

lumière. Le moelleux de la touche et la vapeur dorée dans laquelle sont noyées les maisons qui servent de fond à ces deux scènes justifient de tout point ici l'attribution à notre peintre d'une œuvre qui, si elle n'ajoute rien à la renommée de l'artiste, nous révèle d'une manière imprévue la bonhomie et la simplicité de ses allures.

A part le tableau de lord Ashburton où nous pensons qu'il faut reconnaître son image, et celui du duc de Bedford où il s'est représenté dessinant dans la campagne, on ne possède pas de portrait authentique de Cuyp. Celui qui, à la galerie de Dresde, passe pour être le sien, ne nous paraît même pas devoir lui être attribué, et quant à la tradition qu'il se serait représenté lui-même dans la curieuse peinture du Musée Boymans, sous le nom de *Mangeur de moules*, nous ne la croyons pas plus fondée. Nous donnons ci-contre les types les plus

A: cuyp. A. Cuyp A.C.

habituels de la signature de Cuyp, empruntés tous deux à des tableaux du Musée de Berlin; l'un, un *Paysage de printemps*, est une œuvre de sa jeunesse; l'autre, une *Vue de dunes*, est de sa maturité; les deux initiales A. C. se trouvent sur plusieurs études peintes par le maître.

Il existe un assez grand nombre de dessins de Cuyp : ce sont, en général, des études faites d'après nature à la pierre noire ou à la plume et rehaussées de lavis à l'encre de Chine, parfois même de légères touches à l'aquarelle. Les principaux sont : au British Museum : des vaches au bord de l'eau, l'esquisse de la *Marine* du Louvre, une très belle étude de plantes et de roseaux, des barques et une *Vue de Dordrecht;* au Musée Teyler : une plaine avec Dordrecht à l'horizon, un bac avec des barques et des bateaux à voiles et une superbe *Vue de Gorcum;* au Cabinet de Berlin : un canal avec des rives très basses, des barques et des personnages et deux portraits ovales, en pendants, exécutés avec soin à la plume sur parchemin; au Louvre enfin : des études de vaches et de moutons à la plume et rehaussées de lavis. Dans ceux de ces dessins qui sont faits d'après des animaux, Cuyp montre une aisance et une largeur remarquables; mais les informations qu'il demande à la nature ne sont jamais poussées très avant. Elles restent toujours un peu superficielles et sommaires et ne manifestent qu'une connaissance médiocre de l'anatomie des bêtes

représentées. C'est dans cette insuffisance de dessin qu'il faut probablement chercher l'explication du nombre si restreint des planches gravées par Cuyp. Ses eaux-fortes, au nombre de huit, des vaches accroupies ou vues de profil, sont indiquées d'un trait un peu gros; elles ne sont exemptes ni de manière ni de monotonie. L'artiste ne s'accommode guère d'un instrument aussi maigre que la pointe; il est plus à son aise quand il tient un pinceau et qu'il peut noyer dans une lumière éclatante un modelé qu'il serait impuissant à préciser.

Cuyp a-t-il eu des élèves? Outre Barent Van Kalraet cité par Houbraken, on a cru quelque temps que Govert Camphuysen avait eu ses leçons; mais les deux artistes, nés à trois ou quatre ans de distance, étaient à peu près du même âge et ont vécu séparés l'un de l'autre. Quant à Art Van der Neer, qui autrefois passait également pour son disciple, les découvertes faites par M. Bredius dans les archives nous ont appris qu'il était de dix-sept ans plus âgé que son prétendu maître. On serait tenté de croire, du moins, qu'ils se sont connus. La belle peinture de la National Gallery, le *Soir* (n° 152 du Catal.), si remarquable par l'ampleur de l'exécution et la puissance du coloris, porte, en même temps que le monogramme habituel de Van der Neer, la signature de Cuyp inscrite sur le seau de la femme qui va traire ses vaches. Cette collaboration, au surplus, ne se serait pas bornée à ce seul tableau et dans un autre, presque de même valeur, exposé à Manchester par M. Francis Edward, les signatures des deux artistes se trouvent également réunies. En l'absence de tout document relatif aux relations qui auraient pu exister entre eux, la question ne laisse pas d'être assez délicate et la différence de leurs âges respectifs n'est pas de nature à l'éclaircir. Si les personnages de ces tableaux de Van der Neer sont, en effet, de la main de Cuyp, peut-être faudrait-il ne voir dans ce rapprochement que le résultat du caprice d'un ancien possesseur qui aurait demandé au peintre d'*étoffer* ces paysages, pensant ainsi leur donner plus de prix [1].

Les œuvres de Cuyp sont assez nombreuses et le total de celles que Smith a mentionnées dans son *Catalogue raisonné* s'élève à 281 [2],

1. C'est ainsi, par exemple, que dans l'admirable composition de Claude Lorrain *Acis et Galathée*, qui fait l'ornement de la galerie de Dresde, les figures ont été repeintes par Bon Boulogne, sur l'ordre exprès du comte de Nocé, à qui ce tableau avait appartenu.

2. Près d'un siècle après Cuyp, un de ses compatriotes, Jacob Van Stry (1756-1815) a imité sa manière avec assez de succès pour prêter à des confusions qu'il semble d'ailleurs avoir voulu encourager lui-même, puisqu'il a parfois mis la signature de Cuyp sur ses propres tableaux.



M Borrel sc.

LA LAITIÈRE

(Musée de l'Ermitage à St Petersboug)

Imp A.Clement, Paris

Malgré la considération qu'avaient pour lui ses contemporains, ses tableaux cependant ne lui étaient pas payés bien cher de son vivant, sauf peut-être ses portraits exécutés sur commande et destinés aux riches amateurs de la contrée. Jusque vers 1750 leur prix demeura fort peu élevé; mais à partir de cette époque, ainsi que nous l'apprend Gerard Hoët, il commença à hausser peu à peu. Une collection formée



VUE DE DORDRECHT, PAR ALBERT CUYP.

(Ryksmuseum d'Amsterdam.)

par M. Van der Linden Van Slingelandt, à Dordrecht même, et vendue dans cette ville en 1735, ne renfermait pas moins de trente-huit ouvrages de Cuyp, et parmi eux quelques-unes de ses productions capitales. L'une d'elles atteignit le prix, considéré alors comme très élevé, de 2,650 florins ; l'ensemble cependant ne monta qu'à la somme de 23,414 florins. C'est de cette collection, appelée par Burger le « Nid des Cuyp », que proviennent le *Départ pour la promenade* et la *Promenade* (nos 2,342 et 2,343) du Louvre. Un grand nombre des toiles ainsi vendues devait passer en Angleterre. De bonne heure, en effet, nos voisins manifestèrent une vive prédilection pour

le maître et les tableaux du *Claude hollandais* sont allés rejoindre dans leurs collections les œuvres de notre Claude que depuis longtemps ils avaient accaparées. Près des trois quarts des peintures de Cuyp se trouvent aujourd'hui de l'autre côté du détroit, et la vogue dont elles y jouissent a pour une large part contribué à enchérir graduellement leur prix. Nous avons dit celui que le comte de Yarborough avait récemment refusé de son *Effet d'hiver;* peu de temps auparavant, un riche amateur de Dublin, M. Guiness, aujourd'hui lord Iveagh, avait acquis du marquis de Lansdowne deux portraits de Rembrandt et un tableau de Cuyp pour le chiffre respectable de 1,250,000 francs. Tel paysage de Cuyp payé 555 florins à la vente Van der Linden, montait successivement, douze ans après, à 2,900 florins ; puis, au bout de huit ans, à 370 guinées (environ 10,000 francs) ; il atteignait en 1828 près de 34,000 francs, et le chiffre de 50,000 francs auquel il était estimé en 1857 par Burger, qui cite cet exemple, serait certainement aujourd'hui plus que triplé dans une vente publique. C'est donc dans les galeries de l'Angleterre que l'on peut surtout apprécier Cuyp à sa valeur, notamment chez sir Richard Wallace, chez lord Ellesmerel chez lord Carlisle, chez le duc de Bedford, chez lady Ashburnham, chez lord Northbroock, chez M. Holford, etc. La collection de la reine, à Buckingham-Palace, ne contient pas moins d'une dizaine de ses tableaux, et la National Gallery en possède huit; mais la plus nombreuse réunion de ses œuvres se trouve à Dulwich College où quatorze ouvrages authentiques sont exposés sous son nom. Sur le continent, dans sa patrie, les Musées d'Amsterdam et de La Haye et MM. Six et le baron de Steengracht, dans ces deux villes, possèdent des tableaux de Cuyp et nous avons dit l'intérêt qu'offre le Musée de Rotterdam pour étudier le développement de son talent et la diversité de ses aptitudes. Mue par un sentiment de piété patriotique, la ville de Dordrecht a voulu que le nom d'une famille qui l'avait tant illustrée fût représenté dans le Musée assez nouvellement fondé dont elle s'efforce d'accroître chaque année les richesses ; elle a pu en ces derniers temps acquérir deux intéressants tableaux d'Albert Cuyp et de Benjamin, son oncle. Nous avons mentionné la *Plage de Scheveningue* de ce dernier au Musée de Bruxelles; les *Deux cavaliers* d'Albert tiennent dignement leur place dans celui d'Anvers. En Allemagne, à part le Musée de Berlin qui en possède cinq, nous ne trouvons qu'un petit nombre d'œuvres de notre artiste ; il manque complètement dans la collection de Vienne, mais dans celle de Budapest, ses *Vaches à l'abreuvoir* sont un de ses bons ouvrages. La galerie de



VACHES AU BORD DE L'EAU, PRÈS DE DORDRECHT.

(Fac-similé d'un dessin d'Albert Cuyp. — Musée Teyler, à Harlem.)

l'Ermitage ne compte pas moins de sept tableaux de Cuyp et, parmi eux, quelques-unes de ses productions les plus remarquables que nous avons signalées au courant de cette étude. Avec les cinq qu'il possède du maître, le Louvre n'est pas moins bien partagé et les collections de MM. de Rothschild, celle de M. le baron Alphonse, en particulier, et celles de MM. Kann renferment aussi plusieurs de ses œuvres choisies. Les *Cavaliers devant la porte d'une hôtellerie*, acquis par M. Rodolphe Kann à la vente du duc de Marlborough, à Blenheim, méritent même d'être tirés hors de pair à cause de la magnifique conservation et de la tonalité exquise de cette charmante peinture.

Quand on compare Cuyp aux grands artistes de la Hollande, on sent toute la justesse du jugement que Fromentin a porté sur lui. Son originalité est incontestable et, après s'être formé, seul, dans son coin, sans se mêler jamais au grand mouvement dont Harlem et Amsterdam étaient devenues les centres principaux, il est resté lui-même. Peut-être pourrait-on hésiter sur le rang qu'il convient de lui assigner dans l'école. Si « dans ce juste classement où Rembrandt trône à l'écart et où Ruysdael est le premier », on ne saurait disputer leur place à ces deux maîtres, il ne nous paraît pas qu'il y ait grand intérêt à poursuivre plus loin cette sorte de concours, sous peine d'éveiller des contestations aussi inévitables que stériles. Il suffit, comme l'a dit Fromentin, que Cuyp « vienne à un très haut rang ». Après Rembrandt, en tout cas, il aura été, parmi ses compatriotes, le peintre le plus universel, celui qui a pu aborder avec un succès presque pareil les genres les plus différents. Nous croyons superflu d'insister sur la supériorité éclatante du génie de Rembrandt, mais le talent des deux artistes ne présente pas des contrastes moins saisissants que leur destinée. Bien que tous deux se soient préoccupés du clair-obscur et qu'ils aient emprunté leurs enseignements à l'étude de la nature elle-même, l'opposition entre leur manière est tout à fait tranchée. Nous voyons en effet Rembrandt restreindre de plus en plus le champ de la lumière et rehausser son éclat par les ombres transparentes entre lesquelles il l'enserre; Cuyp, au contraire, répand à profusion cette lumière dans ses toiles et les en inonde. Chez tous deux cependant une part reste faite au mystère; mais tandis que l'un efface dans l'obscurité tous les détails qu'il juge secondaires, l'autre les noie dans la vivacité même des rayons dorés dont il les enveloppe et les pénètre.

ÉMILE MICHEL.

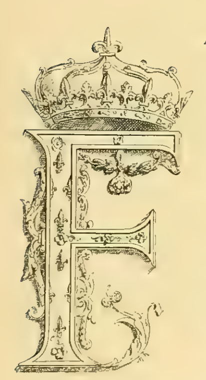
L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(NEUVIÈME ARTICLE [1].)

VI.

LE MARAIS (*Fin*).



AUT-IL rappeler que dans l'hôtel construit par l'architecte Cottard pour Amelot de Biseuil et longtemps habité par le résident de Hollande, revit tout entier le style du XVII[e] siècle? On a signalé souvent comme d'excellents motifs de sculpture décorative dus à Thomas Regnauldin, le portail qui s'ouvre sur la rue Vieille-du-Temple (n° 47), avec ses deux vantaux, dont se détachent des masques de Méduse, des groupes d'enfants tenant un cartouche, des médaillons à figures et la voussure de pierre dans laquelle sont disposées les figures de la Paix et de la Guerre. Sur le revers de ce portail, est un grand bas-relief représentant Remus et Romulus retrouvés par Faustus. La façade de la première cour offre un fronton supporté par quatre consoles à têtes d'enfants, et celle de la cour postérieure à laquelle on parvient par un passage voûté, présente un fronton soutenu par des colonnes, des impostes de fenêtres et des lucarnes décorées de mascarons et de draperies [2]. De grands cadrans solaires, inventés par le père

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] période, t. IV, p. 183, 394 et 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252 et 404.

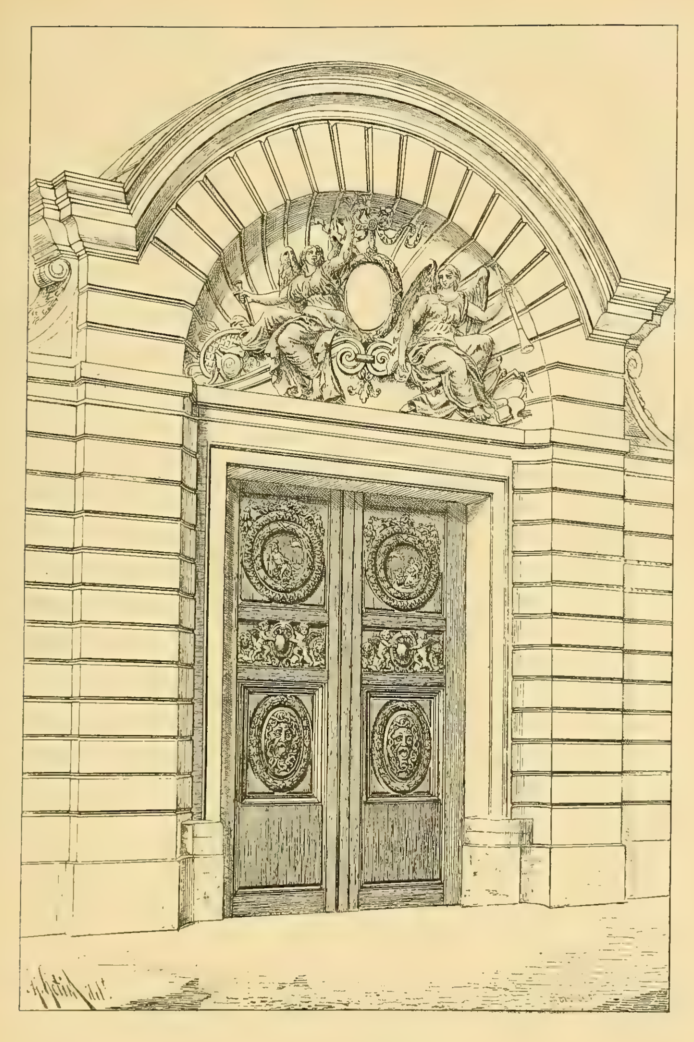
2. V. Mariette, *Architecture;* Blondel, *Architecture;* Daly, *Motifs intérieurs*, t. I, Louis XIII, pl. 25; Thiéry, *Guide de l'étranger et de l'amateur*, t. I[er].

Truchet, sont tracés sur les murs de la cour d'entrée. Bien que conservée dans ses parties principales, la décoration intérieure a subi des remaniements et des suppressions qui ne permettent plus d'y retrouver les magnificences qu'Amelot de Biseuil y avait entassées. L'hôtel appartient actuellement à des possesseurs éclairés qui s'attachent à respecter ce que leurs devanciers leur ont laissé. Les fragments les plus intéressants ont été réunis dans un grand salon orné de quatre portes à panneaux encadrés dans lesquels Van Boucle a peint des vases de fleurs sur fond doré, entourés d'arabesques, d'oiseaux et d'insectes; sur les chambranles sont des bas-reliefs en bois sculpté dus primitivement à Sarrazin et dont Thiéry attribue la réfection à Guibert. D'autres panneaux longitudinaux rappellent par leurs sujets les ornements du cabinet d'Anne d'Autriche transportés au palais du Luxembourg. Une troisième série de panneaux représente des animaux au milieu d'arabesques peints dans le goût du XVIIIe siècle. Au plafond s'étale un grand tableau de Vien : le *Triomphe de Flore et de Zéphir*, qui tient la place d'un plafond primitif à voussures qui a été détruit par un incendie. Auprès est une salle oblongue dont les parois sont revêtues d'une suite de bas-reliefs allégoriques et de trophées dus à Regnauldin, avec un grand plafond autour duquel courent des groupes d'enfants au milieu de fleurs, que l'on peut attribuer à Michel Dorigny. Nous signalerons encore des consoles et des mascarons à guirlandes sculptés par Regnauldin dans l'un des escaliers. Le reste de l'hôtel, longtemps négligé, a gardé çà et là des traces de sa décoration originale. La grande galerie entre autres a perdu les neuf tableaux de l'Histoire de Psyché peints par J.-B. Corneille, mais on y découvre encore les vestiges des camaïeux et des arabesques peints en bleu sur fond blanc que Catelle [1], peintre d'ornement, y avait exécutés et qui ont été retrouvés derrière d'anciens rayons de menuiserie.

A la rencontre de la rue Vieille-du-Temple et de la rue des Francs-Bourgeois se dresse la tourelle d'angle de l'hôtel Hérouet, pittoresque construction de la fin du XVe siècle, dont M. Sellier a rappelé les vicissitudes historiques [2]. L'hôtel Lepelletier de Saint-Fargeau (n° 26), tombé maintenant dans les mains de l'industrie, offre une grande

1. G. Brice, *Description de Paris*, attribue probablement par erreur, les camaïeux à un peintre nommé Duhamel qui aurait travaillé à Fontainebleau dans l'appartement des Reines Mères, dont on ne trouve nulle part la trace.

2. *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris de* 1886, p. 130; Daly, *Revue générale d'architecture*, 1875.



PORTAIL DE L'HÔTEL D'AMELOT DE BISEUIL.

(Rue Vieille-du-Temple. — XVIIe siècle.)

cour à rez-de-chaussée surbaissé de style Henri IV, au-dessus duquel s'élèvent des fenêtres à frises et à mascarons reliés par des arabesques et une double lucarne à fronton cintré dans lequel deux génies couchés accostent des lettres entrelacées [1]. La manufacture de bronzes de M. Ringo occupe l'ancien hôtel d'Épernon. Les murailles seules en ont été conservées et on ne retrouve plus à l'intérieur que quelques boiseries peu importantes et des dessus de porte peints dans le style d'Oudry. On doit s'arrêter quelques instants devant la grande porte du nº 110, qui est un beau spécimen de la sculpture décorative à l'époque de Louis XV. Ses deux vantaux forment une voussure à deux écoinçons avec encadrements contournés, dans lesquels sont placées les figures de Mars et de Minerve; au-dessous est une tête de guerrier; autour des panneaux sont des baguettes gracieusement infléchies qu'accompagnent un heurtoir et des plaques de fer du même temps.

L'hôtel qu'habitait, sous le règne de Louis XVI, le trésorier-payeur général des dépenses de la guerre, Maigret de Serilly (nº 106), avait reçu une décoration attribuée à l'architecte Ledoux et dont les détails avaient été confiés aux artistes les plus habiles de l'époque. La cour est entourée de constructions en briques encadrées de bossages en pierre datant des premières années de XVIIe siècle; dans cette cour aboutit un large escalier à rampe en fer forgé de l'époque de Louis XIV. Le rez-de-chaussée, occupé actuellement par M. Dasson, bronzier, avait conservé jusqu'en 1867 un délicieux boudoir qui a été restitué dans les salles du South-Kensington Museum à Londres, comme l'un des spécimens les plus complets de l'art décoratif français. Cette petite pièce est entourée de panneaux à arabesques peints par Rousseau de la Rottière, l'un des meilleurs ornemanistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui, avec l'aide de son frère, Antoine Rousseau, sculpteur, avait été chargé des principaux motifs de l'ornementation des petits appartements de Marie-Antoinette à Versailles. M. Gillet, petit-fils de Rousseau de la Rottière, possède un recueil de dessins de son aïeul dans lequel se trouve l'esquisse du boudoir de Mme de Serilly. Les arabesques des panneaux entourant des médaillons et des attributs à chimères, sont complétés par un plafond dans lequel Lagrenée le jeune a représenté *Jupiter et l'Olympe;* d'autres divinités sont inscrites dans les compartiments de la voussure. La merveille de cette pièce est une cheminée de marbre blanc dont les deux figures de vieillards,

1. Calliat et Lance, *Encyclopédie d'Architecture*, t. IV.

terminées en gaines et reliées par une guirlande à rosace de cuivre ciselé, sont sculptées avec une vitalité trop mouvementée pour être attribuées à une autre main qu'à celle de Clodion [1].

Plusieurs appartements du premier étage étaient revêtus de boiseries de style Louis XV, qui sont aujourd'hui en partie démontées. A la suite se trouve un grand salon carré dont les lambris sculptés et dorés ont dû leur conservation aux rayons de sapin qui les rendaient invisibles. Quatre portes en bois sculpté donnent accès dans cette pièce. Elles sont surmontées d'un bandeau à rosaces dorées et de consoles à feuilles d'acanthe, sur la corniche desquelles s'appuient quatre bas-reliefs de bois sculpté et doré représentant les *Attributs des arts et des sciences*. Des glaces à encadrements de feuillages sculptés occupent le milieu de chacun des côtés. Sur la paroi opposée aux deux fenêtres et de chaque côté de la glace centrale, s'étendent deux panneaux disposés en trophées soutenus par des rubans à glands, s'écartant pour former une console où s'appuient deux ouvertures de cartel destinées à la pendule et au baromètre. Des branchages de bois doré complètent ces deux motifs délicieux ciselés comme des œuvres de bronze, dans le style des planches de l'ornemaniste Forty.

A l'extrémité de la rue Barbette (n° 2) se trouve un grand hôtel de style Louis XIV, construit sur l'emplacement de l'ancien hôtel Barbette, qui, après avoir appartenu au maréchal d'Estrées, avait été acquis par le Président Corberon. Un perron, situé dans le fond d'une vaste cour, donne accès dans un vestibule où débouche un escalier à rampe en fer de l'époque de Louis XV. Dans les angles sont des trophées en forme de trompes d'une belle disposition. Il existe encore dans l'intérieur trois pièces décorées de boiseries sculptées et de dessus de portes peints. Nous présumons que ce n'est là qu'une partie de la décoration primitive et qu'il fallait y joindre les importantes boiseries de deux grands salons (Louis XV), que M. le comte de Greffulhe a fait transporter dans son hôtel. Ces panneaux ont été acquis comme provenant de l'hôtel de Biré, trésorier-payeur de la guerre, que Thiery cite comme étant situé à l'extrémité gauche de la rue Barbette, emplacement qui semble répondre à celui de l'hôtel de Corberon.

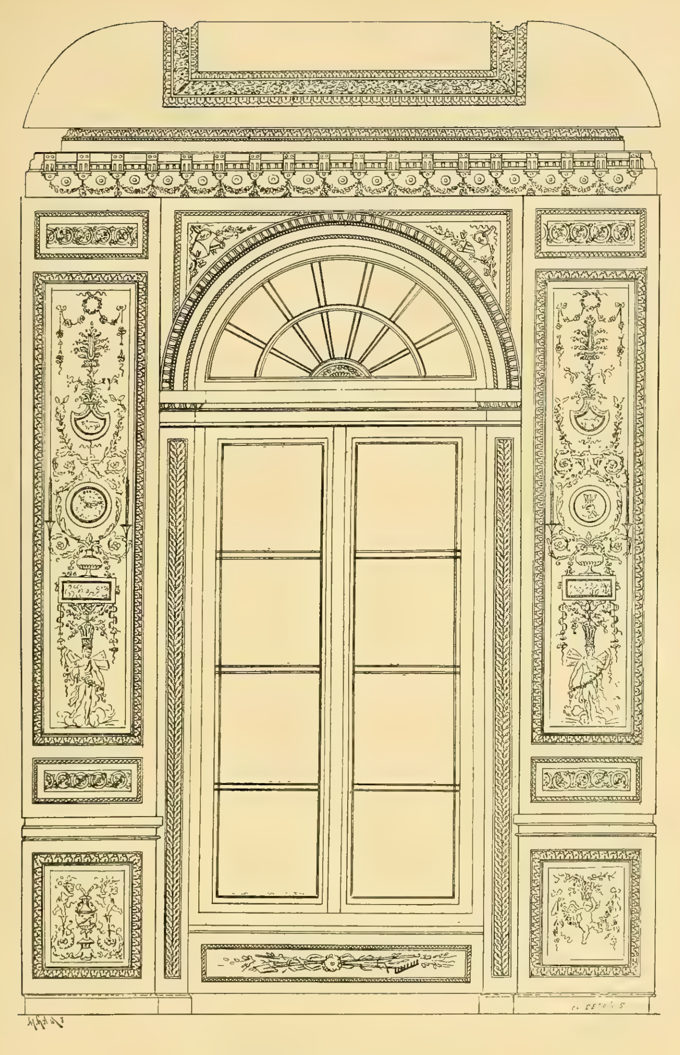
Un chapitre, peu connu de l'histoire artistique sous le règne révolutionnaire, se rattache à l'hôtel Corberon. Pendant ces temps troublés,

1. V. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. II, l. XVI, pl. 9 et 10 (corniche et cheminée).

il avait été occupé par un collectionneur courageux qui avait réussi à recueillir une partie des plus importants tableaux des églises de Paris, que le gouvernement mettait journellement en vente au dépôt de l'hôtel de Nesle, accomplissant pour la peinture ce qu'Alexandre Lenoir faisait pour les monuments de la sculpture. Cet amateur intrépide — nous pensons que c'était le peintre expert Lebrun, auquel ses fonctions de membre de la Commission des Arts donnaient des facilités toutes particulières — mit à son tour cette collection en vente à l'hôtel Corberon, dans l'année 1810, en annonçant que la vente en détail n'aurait lieu que s'il n'y avait pas acquéreur pour la totalité. Le catalogue imprimé à cette occasion [1] comprend 162 peintures, parmi lesquelles on retrouve les deux ex-voto de De Troy et de Largillière qui sont à Saint-Étienne du Mont; une partie des toiles de Van Loo faites pour les Petits-Pères; les scènes de la vie de saint Vincent de Paul pour Saint-Lazare; un certain nombre des *Mais* de Notre-Dame, etc. La grande Aumônerie impériale comprit que ces tableaux, sauvés presque miraculeusement, ne devaient pas être dispersés à nouveau; elle acquit la collection et renvoya les toiles dans les églises pour lesquelles elles avaient été peintes ou dans les paroisses qui les remplaçaient. Toutefois le cardinal Fesch était trop friand de peinture pour ne pas se faire une part et il en garda pour lui quelques-unes qui n'étaient pas les plus mauvaises.

La rue Charlot a absorbé l'ancienne rue d'Orléans où était située, au n° 12, la maison de M. de Tourolle. Thiéry, dans son *Guide de l'amateur*, a donné la description d'un grand salon d'ordre ionique à renfoncement central et décoré sur les dessins de l'architecte Boullée, qui se voyait dans cet hôtel. Il était revêtu d'une boiserie sculptée à feuilles de chêne d'un faire vigoureux, et à médaillons entourés de guirlandes retombantes, au-dessus de laquelle régnait un vaste plafond où Deshays avait représenté le *Triomphe de Vénus*. Sur les portes étaient des médaillons peints également par Deshays qui figuraient les *Quatre Saisons*, et qui sont aujourd'hui effacés. Cette décoration fut acquise, il y a environ vingt-cinq ans, par M. Mombro; lors de la vente qu'il fit en cessant son commerce, elle fut achetée pour le Musée municipal, alors en préparation. Après les événements de 1871, elle fut remise en vente et divisée. M. Ménier se rendit acquéreur du plafond qu'il plaça dans son hôtel du parc Monceau, tandis que Mme la

1. M. le baron Pichon possède un exemplaire de ce catalogue qu'il a bien voulu mettre à notre disposition.



DESSIN DE ROUSSEAU DE LA ROTTIÈRE.

POUR UN BOUDOIR DE L'HÔTEL DE SERILLY (ÉPOQUE LOUIS XVI).

(South Kensington, à Londres.)

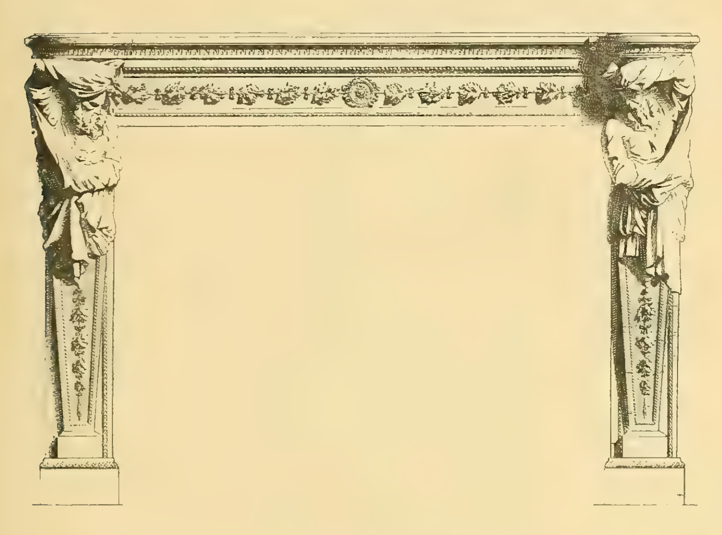
baronne Nathaniel de Rothschild devenait propriétaire des boiseries dont elle ornait la salle à manger de son hôtel du faubourg Saint-Honoré. Elle faisait en même temps remonter dans un de ses salons la cheminée monumentale de marbre blanc à feuilles de chêne en cuivre admirablement ciselé qui les accompagnait. Avant de vendre cet ensemble à M. Mombro, le propriétaire avait cédé à M. le duc de Trévise deux consoles de cuivre ciselé, et à M. le baron Adolphe de Rothschild une seconde cheminée ornée de bronzes, qui se trouvaient dans l'hôtel de Tourolle.

Située en regard, l'église Saint-Jean et Saint-François, édifice du xvii[e] siècle, sans caractère artistique, n'offre au curieux que deux morceaux de sculpture : un *Saint François agenouillé* par Germain Pilon, provenant de la Salle des antiques au Louvre et commandé probablement, à l'origine, pour la chapelle funéraire des Valois à Saint-Denis, et un *Saint Denis* également agenouillé, par Jacques Sarrazin, qui avait été offert à l'abbaye de Montmartre. Une vasque de marbre blanc à godrons, datant du xviii[e] siècle, y sert de fonts baptismaux.

La longue rue du Temple, envahie chaque jour par l'industrie, n'a conservé qu'un nombre bien restreint des hôtels qui la bordaient autrefois. Le plus remarquable (n° 71) par la grandeur de ses proportions est l'ancien hôtel du duc de Beauvilliers-Saint-Aignan. Un majestueux portail introduit dans une cour entourée de longs pilastres corinthiens dessinés par l'architecte Le Muet. Toutes les dispositions intérieures en ont été bouleversées pour y établir des logements particuliers. Plus loin s'élevait l'hôtel de Vic qui a été remplacé, il y a quelques années, par des maisons de rapport. On y voyait une belle porte à vantaux sculptés surmontée d'une voussure en pierre dont le tympan montrait les figures assises de la Paix et de la Guerre accostant un cartouche. Ce curieux spécimen de l'art du xviii[e] siècle, pour la préservation duquel la Société des monuments parisiens a fait des efforts infructueux, a été sauvé de la démolition, par M. le comte Pillet-Will, qui l'a fait remonter dans son hôtel du faubourg Saint-Honoré. On trouvait çà et là, dans les appartements intérieurs, des fragments incomplets de boiserie d'une fine exécution qui ont disparu avec les matériaux de la maison. On distingue, au n° 77, deux consoles à volutes ornées de guirlandes qui faisaient autrefois partie du fronton d'un portail supprimé. Au n° 79, est l'ancien hôtel Montholon précédé d'un portail monumental, dont le corps de logis principal est surmonté d'un fronton à figures couchées

et à mascarons dans le style du xviie siècle. Vis-à-vis, le n° 114 a conservé une porte à deux vantaux sculptés, contemporaine de Louis XIV.

Il ne reste plus de traces de la vaste et curieuse maison du Temple fondée au commencement du xiiie siècle et qui a donné son nom à la rue que nous suivons. En dehors des souvenirs historiques qu'il réveillait, le donjon se recommandait par l'originalité de sa construction, si parfaite qu'elle avait traversé sept siècles sans recevoir la moindre atteinte. Entourée de nombreux bâtiments conventuels, son église formait une rotonde imitée de celle qui protège l'emplacement du Saint-Sépulcre à Jérusalem, disposition que l'on retrouve dans quelques monuments bâtis à la même époque. On y voyait des vitraux et des peintures de l'ancienne École française et des tombeaux qui avaient déjà disparu lors de la démolition du Temple ordonnée en 1805. Alexandre Lenoir y avait recueilli la statue en albâtre de Villier de l'Ile-Adam (xvie siècle), et celle d'Amador de la Porte par Michel Bourdin (xviie siècle), qui font partie du Musée de Versailles.



CHEMINÉE DU BOUDOIR DE L'HÔTEL DE SERILLY, ATTRIBUÉE A CLODION.

(Au South Kensington, à Londres. — Reproduit d'après les « Motifs intérieurs » de C. Daly.)

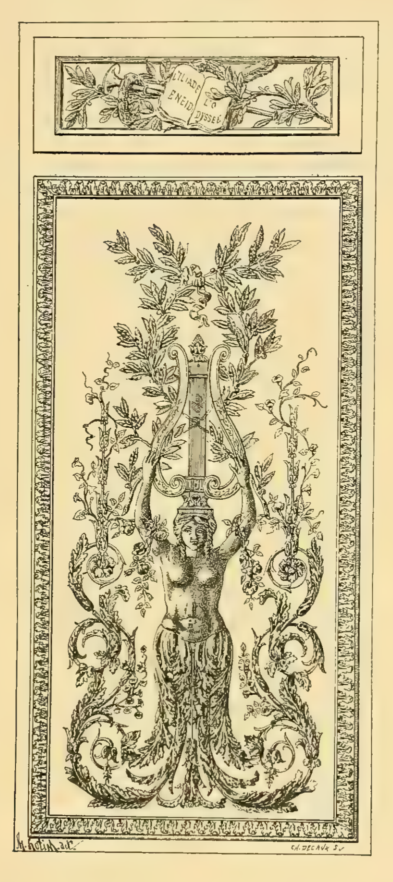
A la droite du donjon s'élevait un vaste hôtel habité par le grand

prieur de France. Cette demeure, commencée par Jacques de Souvré, sur les dessins de l'architecte Pierre de Lisle Mansard (1667), avait été continuée par le chevalier d'Orléans qui, en 1720, avait fait changer les dispositions intérieures par Gilles-Marie Oppenordt, architecte du Régent. Ces travaux n'étaient pas achevés à la mort du chevalier d'Orléans, et le peintre Nattier, qui demeura dans l'enclos du Temple jusqu'en 1760, et qui avait été choisi pour compléter la décoration de la grande Galerie commencée par Raoux, dut reprendre ses ouvrages. C'étaient six tableaux représentant les *Muses* et un portrait du grand prieur. Le prince de Conti qui vint ensuite, fit de cet hôtel un centre artistique et littéraire où il réunissait la société la plus élégante de son temps. Il y avait également formé une collection de tableaux dispersée après sa mort, dont le catalogue fait connaître les richesses nombreuses en tout genre. Conservé pendant la Révolution et affecté sous la Restauration au couvent des Dames de l'Adoration perpétuelle du Saint-Sacrement, fondé par la princesse de Condé, ce beau palais ne fut détruit qu'en 1853, pour établir sur son emplacement le square actuel du Temple.

Le portail arrondi de l'entrée rappelait la disposition de celui de l'hôtel de Soubise [1]. Une colonnade entourant la cour aboutissait au logis principal ayant un avant-corps et flanqué de deux pavillons. Sur la façade étaient des bas-reliefs où l'on voyait des enfants domptant des monstres marins. Les appartements intérieurs, dont il reste des descriptions, se composaient, au rez-de-chaussée, d'un large vestibule, d'un grand escalier de pierre et de deux salons principaux : la chambre des Nobles (grande antichambre) et la salle de jeu, ornés de boiseries sculptées et dorées. Auprès s'ouvrait la chambre à coucher du grand prieur, à alcôve et à boiserie dorées, puis le cabinet turc (sans doute orné de sujets orientaux dans le goût du temps) et une bibliothèque. La « salle des Nobles » et deux autres pièces lui faisant suite, formaient trois immenses salons qui occupaient toute la façade donnant à la fois sur la cour et sur le jardin. La salle des Nobles et la salle de billard avaient chacune quatre fenêtres opposées deux par deux, le grand salon central en comptait huit; toutes ces pièces étaient parquetées, plafonnées, boisées et sculptées. A la suite était une seconde salle des jeux par où l'on passait dans une galerie communiquant avec le donjon. Le premier

1. V. Barillet, *Recherches historiques sur le Temple;* — H. de Curzon, *La Maison du Temple de Paris.*

étage comprenait plusieurs grands appartements complets sur lesquels nous n'avons pas de renseignement.



PANNEAU D'UN SALON DE L'HÔTEL D'HALWILL, DÉCORÉ PAR LEDOUX.

(Appartenant à M. Guyot de Villeneuve. — D'après le « Portefeuille des Arts décoratifs ».)

Tout ce qui restait de ces belles boiseries a été mis en vente par le domaine à l'époque de la démolition. La part la plus importante était tombée dans les mains d'un marchand de Paris, nommé Colomb;

il la céda plus tard au marchand anglais Pratt qui a fait d'importants travaux de décoration artistique dans les résidences de la Grande-Bretagne. Jusqu'à ce jour nous n'avions pu savoir positivement ce qu'elles étaient devenues, mais d'après un renseignement communiqué par M. Donaldson de Londres, elles seraient à Francfort chez un membre de la famille Rothschild.

Deux charmants tableaux de Michel-Barthélemy Olivier, peintre attitré du prince de Conti, représentent les salons du Temple, en joignant à la fidélité d'un procès-verbal, le charme de l'exécution la plus spirituelle. Ce sont des pages historiques empreintes du goût raffiné et de l'élégance de cette petite cour. L'une représente *Le souper du prince de Conti entouré de huit convives, dans un des salons du Temple;* plus loin est une autre table de huit personnes placée dans un renfoncement à panneaux ornés d'arabesques sur fond doré ; à chaque extrémité de la table principale sont des musiciens et des chanteurs.

Le second tableau, bien connu de tous ceux qui ont étudié la biographie de Mozart, nous introduit au *Thé à l'anglaise dans le salon des quatre glaces, au Temple, avec toute la cour du prince de Conti*, le jour où le jeune prodige, âgé de dix ans, y avait été reçu (1766). Il est décrit dans la notice des tableaux du Musée de Versailles par Eudore Soulié; depuis il a été transporté au Louvre. Moins favorisé que lui, le *Souper du prince de Conti* est resté à Versailles, avec deux autres tableaux d'Olivier représentant une fête et une chasse au château de l'Ile-Adam, propriété du prince de Conti. Lors de l'exposition du *Thé* au Salon de 1777, dans l'année qui suivit la mort du prince, le tableau était accompagné de la légende que nous reproduisons :

« A droite, une table à laquelle sont assis le bailli de Chabrillant et le mathématicien de Mairan; la princesse de Beauveau debout verse à boire à ce dernier. Sur le devant, les comtes de Jarnac et de Chabot, debout, le premier tenant un plat, l'autre mangeant un gâteau; plus loin la comtesse de Boufflers assise devant un paravent. La comtesse d'Egmont la jeune tient une serviette et porte un plat, et la comtesse d'Egmont la mère coupe un gâteau. Près d'elle est M. Pont de Vesle appuyé sur le dossier d'un fauteuil. Le prince d'Henin debout, appuie la main sur le dossier d'une chaise, sur laquelle est assise la maréchale de Luxembourg tenant une soucoupe; entre eux est Mme de Vierville. Mlle Bagarotti est assise toute seule devant un petit guéridon, près duquel est une bouilloire posée sur un

fourneau portatif. Le prince de Conty, vu de dos, est debout près de Trudaine. Enfin à gauche, Mozart enfant touche du clavecin et Géliotte, debout, chante en s'accompagnant de la guitare. Le chevalier de La Laurency, gentilhomme du prince, est debout derrière Mozart et le prince de Beauveau assis lit une brochure. Le salon est orné de grandes glaces et de dessus de portes représentant des portraits de femmes. Un violoncelle et des cahiers de musique sont posés dans l'angle de gauche, et on lit sur un papier :

> De la douce et vive gaieté
> Chacun icy donne l'exemple,
> On dresse des autes au thé ;
> Il méritait d'avoir un temple. »

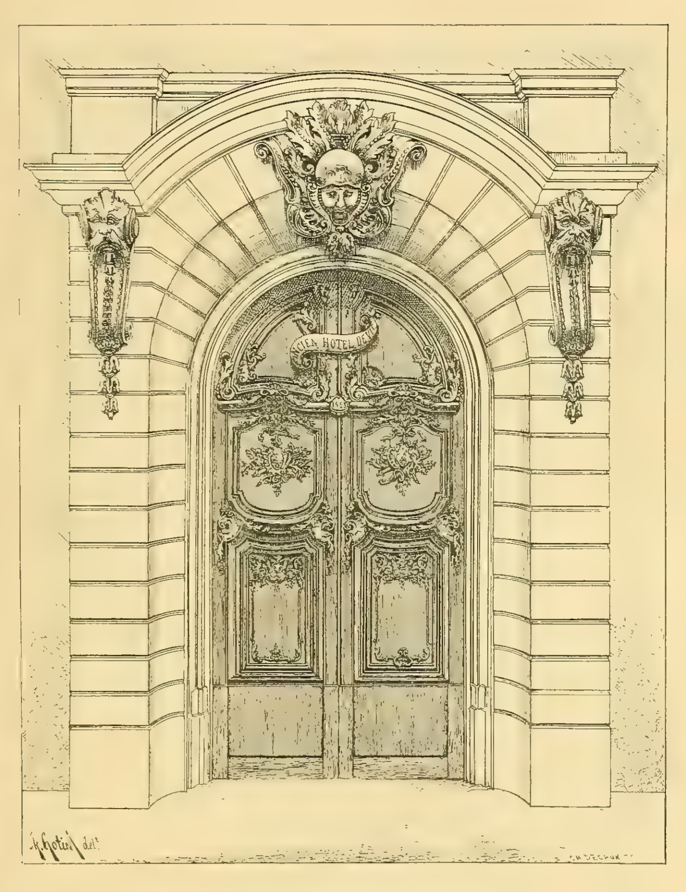
L'église Sainte-Élisabeth, construite sous le règne de Louis XIII, a recueilli une suite de cent bas-reliefs en bois sculpté, de la fin du XVe siècle, représentant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, que les hasards du commerce ont fait transporter de l'abbaye de Saint-Waast à Arras, dans cet édifice religieux de Paris. Elle conserve également une vasque ovale à godrons supportée par un pied taillé en balustre, dont le marbre porte la date de 1651. A l'époque où l'on a agrandi la place du Château-d'Eau pour en faire la place actuelle de la République, on a supprimé les derniers vestiges du grand hôtel de l'Hôpital reconstruit au XVIIe siècle, et qui s'étendait depuis la rue du Temple jusqu'au boulevard. Il en restait, dans les dernières années, un grand portail à colonnes surmontées de deux figures couchées de chaque côté d'un cartouche portant en lettres d'or le nom de l'hôtel, qui se trouvait sur le tracé actuel de la rue de Turbigo.

Dans les voies aboutissant à la rue du Temple, on rencontre de curieux souvenirs de ce vieux quartier aristocratique. Nous signalerons, au n° 5 de la rue Chapon, le portail à consoles et à cartouche (Louis XV), d'un petit hôtel, et au n° 33 une façade ornée de consoles et de mascarons (Louis XIV), ayant fait partie de l'ancien couvent des Carmélites. L'hôtel portant le n° 5 de la rue de Montmorency est précédé d'un grand portail ouvrant sur une cour où se développe une façade de style Louis XV, surmontée d'un fronton dans lequel deux génies tiennent des écus veufs de leurs armoiries. M. Montvallat a enlevé de cette maison les boiseries d'un petit salon décoré de médaillons sculptés, qui comptent parmi les plus belles pièces de la collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, si riche cepen-

dant en chefs-d'œuvre décoratifs de l'art français. Les archéologues s'arrêtent devant deux maisons du xve siècle (no 51), qui ont appartenu à Nicolas Flamel, où sont les fragments bien peu visibles d'une inscription et de détails d'architecture.

L'hôtel de Bouligneux, rue Michel-Le-Comte, no 28, a été reconstruit sous le règne de Louis XVI par l'architecte Ledoux, alors qu'il appartenait à la famille d'Hallwill. Aucune modification n'a été apportée aux dispositions de la façade et de la cour, spécimens très complets du style classique de la fin du xviiie siècle. Deux colonnes corinthiennes décorent le portail dont le tympan est occupé par deux grands génies ailés sculptés en bas-relief et placés de chaque côté d'un vase ovoïde. Sous le passage de la porte on voit deux trophées d'armes sculptés dans la pierre. M. Guyot de Villeneuve a retiré de cette maison les boiseries sculptées et dorées d'un grand salon et plusieurs cheminées décorées de bronze, qu'il a fait restituer dans son hôtel du square de Messine. La décoration générale de cette pièce comprend quatre portes à médaillons entourés de feuillages et surmontées de bas-reliefs à sujets d'enfants ; deux grands panneaux sur lesquels sont sculptées des arabesques et des sirènes soutenant des lyres, accompagnent la cheminée. La reproduction que la *Gazette des Beaux-Arts* publie de l'un de ces panneaux, permet d'en apprécier la belle ordonnance et toute la délicatesse de leur exécution. Il s'y trouvait également un groupe de deux femmes supportant une coquille, par Clodion, que M. de Villeneuve a joint aux belles pièces décoratives qui sont conservées dans sa nouvelle demeure.

L'hôtel Turgot, dans la rue Portefoin (no 12), n'est qu'une vaste construction dans le style du xviie siècle, dont les façades extérieures sont seules debout. Cette voie sert de point d'arrivée à la nouvelle rue des Archives qui a absorbé celles du Chaume, du Grand-Chantier et des Enfants-Rouges. Des hôtels du règne de Louis XIV s'y voient aux nos 60, 62, 67. L'hôtel du duc de Tallard se trouve au no 66, à l'angle de la rue Pastourelle. Quoique défiguré, il y reste encore un bel escalier dessiné par l'architecte Le Muet, dont nous devons citer les larges proportions, la rampe en fer, la corniche de plafond et deux statues qui occupent encore une partie de ses niches. Les nos 70 et 72, aujourd'hui séparés, ne formaient autrefois qu'une grande demeure dans laquelle on entrait par deux portails à tête casquée et empanachée. Au fond d'un magasin de papier qui occupe le rez-de-chaussée du no 72, existe une grotte à coquille de la fin du xviie siècle, entourée de stalagmites, dont la niche est occupée par



PORTAIL DE L'ANCIEN HÔTEL DE VICQ.

(Appartenant à M. le comte Pillet-Will. — Époque Louis XV.)

deux figures de divinités marines placées de chaque côté d'une urne; monument oublié formant autrefois la perspective du jardin de l'hôtel. François Le Juge avait fait construire par Mansard une demeure à deux cours d'un grand style, que précédait un portail à voussure dont l'imposte offre de belles figures et des arabesques en bois sculpté. Le corps de logis principal est surmonté d'un fronton de style Louis XIV. La façade donnant sur le jardin est ornée d'un balcon soutenu par des consoles d'une superbe allure. Le premier étage, occupé par M. Normand, bronzier, est décoré de deux plafonds peints, attribués à Mignard et à Coypel, mais que les Mémoires inédits des membres de l'Académie rangent parmi les œuvres de Charles de Lafosse. Le mieux conservé représente *Flore et Cérès*, allégories du Printemps et de l'Été, exécutées d'un pinceau clair et gracieux. Sur le second on voit : *Le Lever de l'Aurore*, sujet central entouré d'une voussure à médaillons soutenus par des figures en grisaille. Un troisième cabinet oblong y faisait suite; il est aujourd'hui divisé en deux étages, mais sur la voûte on distingue encore le *Triomphe d'Apollon dirigeant le char du Soleil*.

Au nº 53 est une fontaine construite par Lenoir et ornée d'une délicieuse naïade couchée qui a été sculptée en 1765, par Mignot. Le *Bulletin de la Société des amis des Monuments parisiens* a reproduit avant sa démolition le portail d'une maison de la rue du Chaume (nº 5), décoré de mascarons et de consoles avec vantaux sculptés dans un beau style de l'époque de Louis XIV [1]. Nous avons vu, il y a quelques années, chez un marchand, M. Sewitz, les lambris sculptés d'une alcôve et d'une porte de l'époque de Louis XV, qui provenaient d'une maison de la rue du Chaume connue sous le nom d'hôtel de Chaulnes. Ces deux souvenirs artistiques pourraient bien provenir de la même demeure alors qu'elle était debout.

Deux maisons jumelles de la rue de Braque (4 et 6), ont conservé leurs grandes portes et leur balcons, ainsi qu'un escalier de la fin du règne de Louis XIV. Un autre hôtel est annoncé par une porte à deux vantaux dont les panneaux sont entourés de baguettes échancrées avec doubles coquilles et des enroulements fleuronnés. Une fenêtre d'imposte est disposée au-dessus d'un bandeau à fleurons et à guirlandes [2]. L'entourage du portail et la façade sont ornés de masques de satyres, de clefs à têtes d'Hercule et de consoles sur

1. *Bulletin de la Société des Monuments parisiens*, 1888, nº 88.

2. Tous les détails de cette porte sont gravés dans l'*Encyclopédie d'Architecture*, t. VII, par Calliat et Lassus.

lesquelles règne un grand balcon. Nous signalons encore une porte d'un beau caractère et la cour de l'hôtel de la rue des Haudriettes (nº 4), et une boutique du XVIIIe siècle (nº 87), ainsi qu'une construction en trompe (nº 82). Des portes et des façades anciennes se voient également aux nos 20, 18 et 24, de la rue des Quatre-Fils.

L'église des Blancs-Manteaux, dont la façade était restée inachevée, a reçu dans ces dernières années le portail des Barnabites construit par l'architecte Cartaud, et démoli pour l'élargissement du boulevard du Palais. On a également transporté à l'entrée de la nef six colonnes d'ordre ionique en bois sculpté qui proviennent de l'ancienne décoration de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, pour y asseoir un buffet d'orgues moderne. Le Conseil de fabrique a acquis, en 1884, une chaire provenant d'une église de Belgique et qu'un marchand de curiosités avait envoyée l'année précédente au Palais de l'Industrie, lors de la première exposition organisée par la Société naissante de l'Union Centrale. Cette chaire est surmontée de la statue de *Saint Michel* et de celles des *Quatre Évangélistes ;* la cuve et l'escalier sont ornés de tableaux en marqueterie représentant des sujets religieux et accompagnés d'inscriptions en hollandais. Tous les encadrements et les détails de ce monument sont dorés et travaillés avec une consciencieuse recherche, dans le style rococo le plus lourd et le plus disgracieux, malgré sa richesse. L'église possède une seconde chaire portative du XVIIe siècle, ornée de médaillons et portée sur des pieds-droits dont le caractère est bien mieux approprié à sa destination. Des monuments funéraires qui étaient placés aux Blancs-Manteaux avant la Révolution, il ne reste que la statue fragmentée du lieutenant civil Jean Le Camus, par Simon Maizières, qui est au Musée de Versailles.

Le savant critique musical M. Adolphe Jullien a décrit dans une notice la demeure patrimoniale (rue Aubriot nº 10), qu'il tient du contrôleur des rentes Havès [1]. Il en a reproduit la porte cochère à marteau du XVIIe siècle, l'escalier à rampe de fer et les cheminées à trumeaux cintrés. L'hôtel de la rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (nº 20), a conservé un très beau portail à deux vantaux et à imposte sculptés dans le style de la fin du XVIIe siècle. On y avait installé pendant plusieurs années la mairie du IVe arrondissement, avant la construction de celle qui borde la rue de Rivoli. Au nº 22, on remarque des balcons en fer forgé, à figures de génies, dans le goût

1. A. Jullien, un vieil hôtel du Marais.

des gravures publiées par le serrurier Hasté; au n° 24, une porte cochère et une rampe d'escalier Louis XIV. MM. Caillat et Lassus ont reproduit une grille en fer à deux vantaux d'une autre maison de la même rue [1].

M. de Boislile a signalé à la Société de l'Histoire de Paris [2], la disparition du tympan d'une porte cochère en bois sculpté de l'époque de Louis XIV, qui décorait la façade de l'une des maisons de la rue des Billettes, démolie pour le prolongement de la rue des Archives. Cette porte a été acquise par M. le marquis de Puygiron qui l'a fait entrer dans la construction de son hôtel de l'avenue Hoche. L'église des anciens Carmes-Billettes, aujourd'hui temple protestant, est un édifice du XVIIIe siècle qui ne présente qu'un intérêt médiocre, mais elle est accompagnée d'un cloître datant des dernières années du XVe siècle, le seul édifice de ce genre que la Révolution et le besoin de rénovation aient épargné dans notre capitale. En se promenant sous ces délicats arceaux, l'archéologue peut éveiller pendant quelques instants les souvenirs du moyen âge que la Renaissance allait bientôt remplacer. Dans la cour d'une maison voisine, occupée par une école municipale, ont été déposées plusieurs pierres tombales à personnages gravés, qui ont été retrouvées dans les travaux de fouille.

Les diverses rues que nous venons de parcourir convergent toutes vers un centre commun : l'Hôtel de Ville. Nous n'avons rien à dire de l'édifice qui vient d'être reconstruit; il appartient à l'histoire de l'art moderne qui est en dehors de notre sujet. Nous nous bornerons à signaler les rares épaves artistiques de l'ancien palais municipal que les torches incendiaires de 1871 ont plus ou moins compromises, sans les anéantir complètement. Lors de la démolition des ruines, on avait réservé les motifs les plus gracieux de la décoration dont l'habile architecteur Domenico de Cortone dit le Boccador, avait revêtu, en 1503, la nouvelle maison commune. On a depuis transporté à l'hôtel Carnavalet deux rosaces de plafond en pierre sculptée d'une admirable composition, placées dans l'escalier, et quelques-uns des meilleurs ornements qui les accompagnaient. On y a joint le délicieux arceau sculpté au chiffre et à la devise de François Ier, qui décorait la loggia primitive, aveuglée plus tard par la grande plaque sur laquelle se détachait la figure équestre de Henri IV. Découverte

1. Caillat et Lassus, *Encyclopédie d'Architecture*, t. III.
2. Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris, 1886.

au cours des travaux de démolition, cette voûte présente les rapports les plus étroits avec les plafonds et les motifs sculptés du château de Chambord. On sait au reste que le Boccador avait longtemps séjourné à Amboise et sur les bords de la Loire, et qu'il y avait travaillé pour les résidences royales. Il est regrettable que l'on n'ait pu conserver tout l'ordre du rez-de-chaussée dont les proportions et le style pouvaient être cités comme des modèles de goût. On a sauvegardé d'autres parties moins heureuses, notamment les consoles renversées et les niches du premier étage, ainsi que les lucarnes de la cour centrale, exécutées plus tard et qui sont d'un art moins délicat que les œuvres dues à l'architecteur lui-même. Toute la menuiserie intérieure avait disparu, et il ne restait rien des douze bas-reliefs de l'école de Jean Goujon qui garnissaient la salle du Zodiaque. On a retrouvé dans les décombres les deux beaux masques de Méduse jetés en bronze par Perlan, qui décoraient la porte centrale refaite sous Louis XIV, lors d'un premier incendie allumé par la Fronde; ils sont maintenant au Musée de l'hôtel Carnavalet, dans la cour duquel on a placé récemment la belle statue en bronze de Louis XIV, modelée par Coyzevox, qui occupait jadis le portique central intérieur, sous un arc soutenu par des colonnes de marbre à chapiteaux et à devises de bronze doré.

L'ancien bureau de la ville, se conformant à une tradition historique dont on retrouve l'existence dans les cités du Nord, aussi bien que dans celles du Midi, avait peuplé l'intérieur des salles de l'Hôtel de Ville, de compositions peintes, destinées à rappeler les noms des magistrats élus successivement pour veiller aux intérêts de la ville, et à conserver le souvenir des événements principaux auxquels ils avaient pris part. Commencée au XVI[e] siècle, cette collection qui s'étendait jusqu'au règne de Louis XVI, fut dispersée en 1791; elle comprenait des œuvres de Porbus, des de Troy, de Rigaud, de Largillière, de C. Vanloo, de Roslin, etc. Nous essaierons un jour de reconstituer cet ensemble comparable aux grandes toiles historiques qui font l'orgueil des Hôtels de Ville d'Amsterdam, de Harlem et de la Haye, en nous aidant des fragments que nous avons retrouvés dans les Musées ou dans des collections privées.

L'agrandissement de l'Hôtel de Ville sous le règne de Louis-Philippe, avait entraîné la disparition de ce qui restait de l'immense église de Saint-Jean-en-Grève dont les tableaux de Raguenet nous montrent les hautes flèches de pierre ajourée. Le pourtour de son sanctuaire était décoré de panneaux sculptés surmontés de huit

sujets peints par Colin de Vermont, Noël Coypel, Lucas et Dumesnil. Ils étaient placés entre des portes cintrées, dont la disposition était identique à celle du salon de Psyché composé par Germain Boffrand pour l'hôtel de Soubise. Au dessus du maître-autel était un groupe de marbre blanc représentant le *Baptême du Christ*, sculpté par Le Moyne, groupe qui se trouve aujourd'hui dans l'église de Saint-Roch.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)



BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie des Livres à figures vénitiens de la fin du xve siècle et du commencement du xvie (1469-1525), par le duc de Rivoli [1].



Les lecteurs de la *Gazette* savent déjà, par plusieurs essais du duc de Rivoli qu'elle a publiés, combien fécond et vraiment artistique fut le développement de l'imprimerie à Venise, dès le dernier tiers du xve siècle. L'art des Gutenberg et des Schoeffer s'acclimate de très bonne heure dans la ville des doges, et les livres illustrés y font leur apparition en même temps que l'imprimerie. Jusqu'ici le *Monteregio* de 1476 passait pour le plus ancien de ces livres ornés de bois; des recherches du vicomte de Laborde et du duc de Rivoli établissent que la xylographie vénitienne remonte à une date antérieure de sept ans : un *Pline* de 1469 (Jean de Spire), un *Tite-Live* et un *Virgile* de 1470 (Vindelin de Spire), des *Épîtres familières* de Cicéron de 1471 (Nicolas Jenson), un *Valère Maxime* de la même année et un *De Officiis* de 1472 (Vindelin de Spire), enfin la *Rhétorique* de Georgius Trapezuntius, vers 1472, ouvrent la riche série de ces beaux livres. Bientôt Venise surpasse toutes les autres villes d'Italie par l'abondance de ses productions. « De 1491 à 1500, on y imprimait 1,491

1. Paris, librairie Techener, 1 vol. in-8° de 540 pages, orné de gravures.

ouvrages, tandis que Rome n'en fournissait que 400, Milan 228 et Florence 179. Dans les dix années suivantes, Venise tient encore la tête avec 536 ouvrages, contre 99 à Milan, 47 à Florence et 41 à Rome [1]. »

Dans une introduction qui forme un historique complet de l'illustration des livres à Venise, l'auteur aborde et éclaircit la délicate question des marques qui figurent sur un grand nombre de ces bois, classe avec précision les différentes écoles de graveurs, établit une démarcation judicieuse entre les bois au trait qui dominent de 1469 à 1500, et les bois ombrés qui leur succèdent de 1500 à 1525, enfin distingue le grand art des premiers tailleurs sur bois de la production mercantile qui se substitue à ces magnifiques commencements.

Longue et glorieuse est la liste de ces maîtres de l'imprimerie, illustrateurs parfois des ouvrages qu'ils éditent et dont nous ne pouvons citer que les principaux : d'abord les fondateurs de la typographie vénitienne, Nicolas Jenson, Jean et Vindelin de Spire, Erhardt Ratdolt, Renner de Hailbrun; puis les Benali et les Capcasa, Ottaviano Scoto, les frères de Gregoriis et les Aldes, à qui l'on doit les chefs-d'œuvre de l'époque, le Vercellese, les Giunta, Soardis, Stagnino, éditeurs de six jolis livres de piété, Tridino et Monteferrato, Paganini et cette légion de vaillants travailleurs qui assurent à leur cité la suprématie typographique entre toutes les villes d'Italie.

Aucun essai bibliographique de ce genre n'avait encore été tenté; l'auteur s'est imposé l'intéressante et patiente tâche d'aborder un à un ces livres à figures, d'en faire une description minutieusement complète, depuis l'édition princeps jusqu'à 1525 et parfois au delà, de noter les changements subis par les bois dans leur passage successif à travers les diverses éditions, en un mot de donner une monographie de chacun de ces précieux ouvrages.

La plupart des livres ainsi décrits ont passé sous ses yeux; pour quelques-uns il a consulté les sources les plus sûres, répertoires classiques comme ceux de Brunet, de Hain, de Panzer, catalogues de ventes fameuses, bibliographies spéciales, Affo, Hortis, Castellani, le marquis d'Adda, etc., réunissant soit *de visu*, soit plus rarement, sur la foi de guides autorisés, tout ce qu'il était possible de recueillir sur ce vaste sujet.

Le duc de Rivoli a adopté l'ordre le plus naturel et le plus instructif, celui des dates mêmes; sous sa conduite on peut admirer les progrès rapides de la xylographie qui arrive en quelques années à son apogée, les merveilles de ce moment unique (dont l'auteur donne en son livre quelques échantillons fidèles), et regretter la décadence assez prompte d'un art amoindri par son succès même et son excessive fécondité. A la belle époque appartiennent les bordures du *Pline*, du *Monteregio*, de l'*Appien*, et surtout l'incomparable encadrement de l'*Hérodote*; les grandes compositions des *Triomphes* de Pétrarque, des illustrations des *Postilles*, d'une taille si fine et si déliée, les scènes de la *Divine Comédie*, les figures mantegnesques du *Fasciculus medicinæ*, les jolis bois de l'*Ovide* et les nobles illustrations du glorieux *Poliphile* et du *Térence* [2]; puis dans de moindres dimensions, mais d'une manière non moins séduisante, les charmantes vignettes des *Méditations*, tant de fois éditées, de la Bible de Mallermi, de la *Vita de' Santi Padri*, des *Settanta Novelle* de Masaccio.

1. E. Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II, p. 286.

2. La *Gazette* a reproduit un certain nombre de ces gravures dans les articles de M. le duc de Rivoli, années 1885, 1887, 1889, 1891.

des *Décades* de Tite-Live, les dévotes planches des livres de prières, et enfin ces multiples témoignages d'un art inégal sans doute et inconstant, mais qui garde



FRONTISPICE DU « DIALOGO DE SANTA CATARINA DA SIENA ».

(Venise, 1482.)

toujours, même en sa décadence, le parfum subtil et délicat de la Renaissance italienne en sa fleur première.

En même temps que nous assistons à ce triomphe de la gravure vénitienne,

ces mêmes livres nous donnent la notion exacte des connaissances de l'époque dans les diverses branches du savoir humain.

Nous voyons successivement défiler devant nous les grands et petits écrivains de l'antiquité grecque et latine qu'on exhumait encore et qui excitaient de si vives passions : les Pline, les Tite-Live, les Cicéron, les Salluste, les Horace, les Virgile, les Ésope, les Plutarque, les Ovide, les Sénèque, les Hérodote, Pomponius Mela,



FRONTISPICE DU « SPECHIO DELLA FEDE ».

(Venise, 1495).

Macrobe, Valère Maxime, Vitruve, Appien, Justin et tant d'autres, tous escortés de leurs commentateurs, Petrus Candidus, Christophorus Landinus, Accius Zucchus, Tuppo de Vaples, Bernardo Illicino, Philelphe, Hieronymo Centone, Leonard d'Arezzo, Guarino de Vérone, Théodore Gaza, Laurent Valla, Raphael Regius, etc., noyant trop souvent le texte original dans l'abondante prolixité de leurs gloses; les premiers maîtres de la langue italienne : Dante et ses innombrables éditions, illustrées d'innombrables vignettes d'après les dessins de Sandro Botticelli[1],

1. Voir dans la *Gazette*, 2e période, t. XXXI et XXXII, notre étude sur le manuscrit de la collection Hamilton, la *Divine Comédie*, avec de nombreuses reproductions des dessins de Sandro Botticelli.

Pétrarque et les grands bois de pages des *Triomphes,* Boccace et la légion des gais conteurs, l'*Orlando inammorato* de Boiardo, et même l'*Orlando furioso* de l'Arioste,



FRONTISPICE DE LA « SPHAERA MUNDI ».

(Venise, 1490.)

incomplet encore, mais déjà illustre et illustré ; les livres pieux avec les *Méditations* en tête, les *Postilles* de Nicolas de Lyra ornées de leurs incomparables vignettes, les *Vies des Saints-Pères,* les légendes des saints et des saintes, les manuels de piété aux titres riants, *Zardoni de Oratione, Rosario, Fiori* et *Fioretti,* tout un

parterre de verdure et de fleurs; les Offices de la Vierge, les Bréviaires et Missels, la Vie et Passion du Christ, sans compter le *Specchio de la Fede*, les *Laude spirituali*, les Traités de confession et la longue série des *Prediche* de Savonarole; la Géographie, l'Astronomie et les Voyages, représentés par Hygin, par Ptolémée et les Arabes aux noms sonores, par la *Sphaera mundi* avec la belle figure d'Uranie, par les *Cose maravigliose del Mondo*, traduites de Mandeville, par les divers voyages au Saint-Sépulcre et surtout par l'*Itinerario de Ludovico Varthema Bolognese ne lo Egypto, ne la Suria, ne la Arabia deserta, Felice, ne la Persia, ne la India e ne la Ethiopia;* la médecine et l'alchimie avec Galien et le magistral *Fascicules Medicinæ* de Ketham; la musique et le *Thoscanello di messer Pietro Aaron;* toutes ces curieuses plaquettes, contemporaines des événements mêmes, comme le *Lamento di Pisa*, le *Lamento de lo sfortunato Reame de Napoli*, la *Obsidione di Padua* et *Lassedio di Pavia con la Rotta e presa del Re christianissimo*, enfin une foule d'écrits de toute sorte qui se dérobent presque à la classification.

Tel est, dans ses traits principaux, l'important ouvrage du duc de Rivoli. On comprend tout ce qu'il a fallu de patiente érudition, de sévère méthode, de sagacité investigatrice pour rassembler les éléments, épars çà et là, de ce monument bibliographique.

Pour mener à bonne fin un travail si considérable, le premier de ce genre qui ait été entrepris, l'auteur a mis à contribution soit les principales bibliothèques publiques de la France et de l'étranger, soit les collections particulières, soit les librairies d'ouvrages anciens, sans parler de séjours prolongés à Venise, à Trieste, à Udine, à Padoue, à Bologne, à Florence, à Turin et dans toutes villes où l'instinct du chercheur lui révélait la présence de quelque édition rare ou unique. Aussi peut-il indiquer la provenance exacte de chacun des volumes décrits, rendant un service signalé à tous les bibliographes, mis ainsi en possession d'un moyen sûr de contrôle et de vérification.

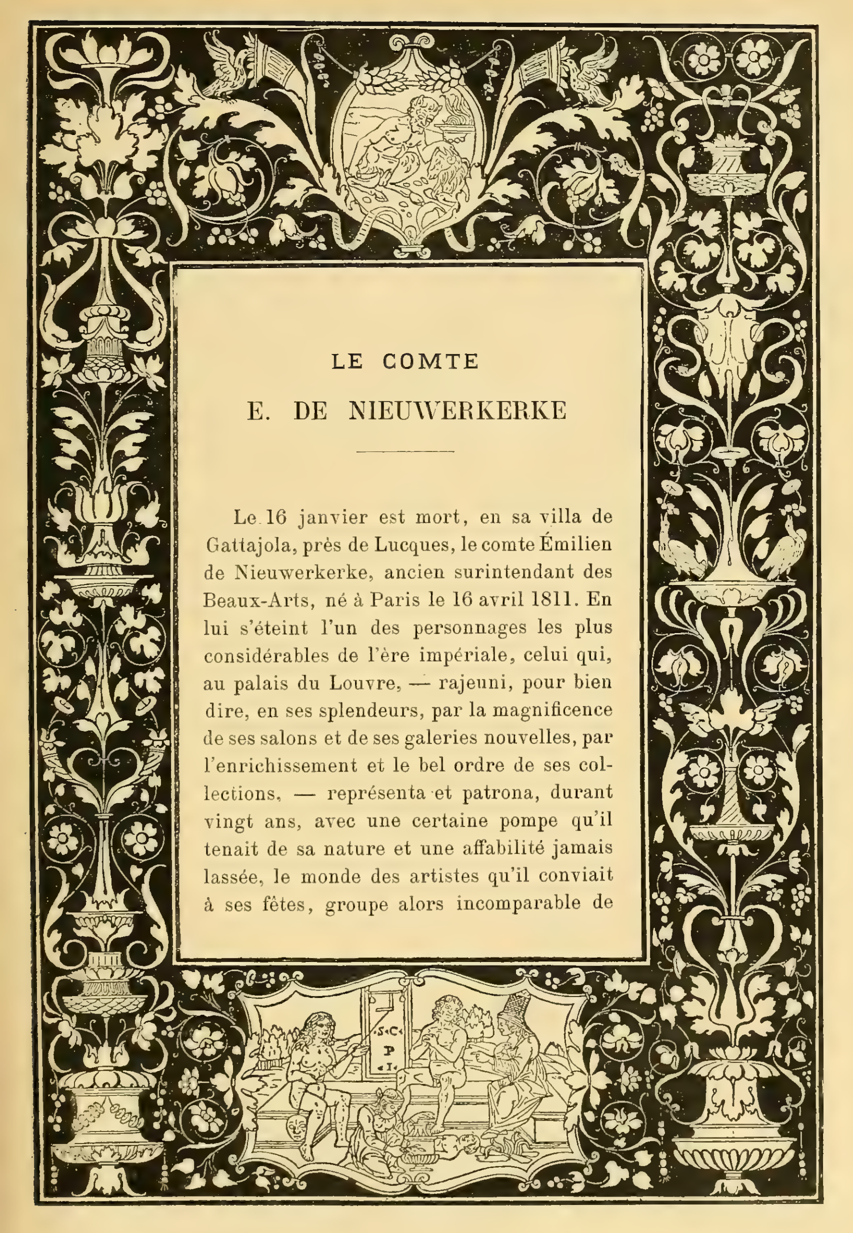
Deux tables, l'une des ouvrages d'après l'ordre chronologique, l'autre de tous les noms propres cités dans le cours du volume, rangés par ordre alphabétique, guident le curieux dans ce voyage à travers tant de livres de nature et de provenance si diverses.

Nous savons que ce premier essai de près de six cents pages, encouragé par le sympathique accueil des bibliophiles, sera suivi de plusieurs travaux de même genre : le duc de Rivoli se propose de traiter avec autant de soin la période qui s'étend de 1525 à 1600; il consacrera en outre une étude spéciale à certaines catégories d'ouvrages aux multiples éditions, de sorte que l'ensemble de ces travaux formera l'histoire complète des livres illustrés à Venise, aux XVe et XVIe siècles.

CHARLES EPHRUSSI.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LE COMTE
E. DE NIEUWERKERKE

Le 16 janvier est mort, en sa villa de Gattajola, près de Lucques, le comte Émilien de Nieuwerkerke, ancien surintendant des Beaux-Arts, né à Paris le 16 avril 1811. En lui s'éteint l'un des personnages les plus considérables de l'ère impériale, celui qui, au palais du Louvre, — rajeuni, pour bien dire, en ses splendeurs, par la magnificence de ses salons et de ses galeries nouvelles, par l'enrichissement et le bel ordre de ses collections, — représenta et patrona, durant vingt ans, avec une certaine pompe qu'il tenait de sa nature et une affabilité jamais lassée, le monde des artistes qu'il conviait à ses fêtes, groupe alors incomparable de

peintres et de sculpteurs, la gloire de notre siècle, presque tous morts avant lui, et qui s'étaient habitués à saluer dans ce gentilhomme leur plus courtois ami et leur plus serviable confrère, le superbe et vigilant dépositaire des plus nobles trésors de la nation.

Bien des ministres, bien des puissants de toute sorte ont singulièrement diminué de taille dans la perspective des années du siècle qui s'achève : lui, non. Dans cet ordre de dignitaires du monde des arts, après le baron Denon, vous ne verrez que le comte de Nieuwerkerke. Peut-être lui-même m'en eût-il voulu de ne point citer M. de Forbin, qu'il tenait volontiers pour son modèle, comme homme de cour, comme homme de cœur, comme homme de goût; ne plaça-t-il point son buste dans les galeries du Louvre? Nous en faisons pourtant la différence dans les souvenirs de nos musées; et c'est pourquoi la *Gazette des Beaux-Arts*, reconnaissante des admirables transformations accomplies par ses soins, croit de son devoir de rappeler quel excellent serviteur du Louvre et des artistes fut ce surintendant.

J'ai dit ailleurs, dans les *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, et ne saurais guère que répéter ici comment se remplit la première moitié de la vie du comte de Nieuwerkerke avant son entrée au Louvre et ce qu'il nous y a laissé après lui, pour le plus grand honneur de nos collections nationales. On se demande en effet comment ce noble courtisan, sans courtisanerie, sut inspirer au prince, pour les délicats rapports du chef d'État avec les artistes, la même confiance ferme et tenace, j'allais dire inébranlable aux coteries, que sut conquérir le baron Haussmann pour la colossale entreprise de Paris renouvelé; Nieuwerkerke apportait là, pour aider sa fortune et bien servir son prince, les deux qualités maîtresses en ce pays de France, il avait beaucoup de bon sens, beaucoup de grâce, sans hauteur, et, je le répète encore, surtout beaucoup de bon sens.

Mais par quel chemin singulièrement détourné et imprévu arriva-t-il à ce haut poste, si différent de celui auquel il semblait prédestiné, par tradition de famille et par son propre goût pour les armes, ce fils et neveu d'officiers supérieurs de la garde royale et dont la Révolution de 1830 était venue, juste à l'heure décisive, briser les espérances militaires? Dans le loisir forcé que lui fit, durant dix-huit ans, la généreuse fidélité des siens à la branche aînée des Bourbons, il eut certes, lui, le beau Nieuwerkerke, l'un des types les plus accomplis de la beauté virile en son siècle, quelque mérite à poursuivre, à travers les plaisirs de son âge et de son faubourg, d'autres passe-temps d'espèce plus relevée et où se pût

appliquer, sans déroger à sa race, la distinction naturelle de sa main et de son esprit. Il fréquenta les ateliers d'artistes, de préférence ceux des sculpteurs Triqueti, Marochetti, Mlle de Fauveau, Rude, souvent Rude, pour les élèves duquel il garda toujours, même après la mort du maître, une certaine tendresse de patronage.

Il avait vu l'Italie, s'était épris vivement de Florence, avait payé son tribut au culte de sa famille par un buste du comte de Chambord, suivi de quelques autres bustes aristocratiques qui figurèrent aux divers Salons de 1842 à 1847; entre temps il modelait quelque joli groupe de princesse bourguignonne à cheval; et puis un beau jour il se voyait lancé dans cette audacieuse entreprise de la statue équestre de Guillaume le Taciturne. Il ne l'eût jamais osé rêver quoique l'audace convînt à sa taille et à son âge; mais d'autres la rêvaient pour lui. Lui-même racontait volontiers la plaisante anecdote du songe de la duchesse de Grammont. Arsène Houssaye l'a répétée, Barbet de Jouy me l'a confirmée. La duchesse avait certain jour reçu une lettre du roi de Hollande; dans cette lettre il était question de Guillaume le Taciturne. La nuit suivante, la figure du Taciturne repasse dans le sommeil de la duchesse; il est à cheval et la salue; mais voilà que le cheval et l'homme se composaient en statue équestre et le groupe était de Nieuwerkerke, lequel était en train d'achever son modèle : « Pourquoi lui dit-elle le lendemain, ne feriez-vous pas cette œuvre-là? — Je ne suis pas un grand sculpteur.— C'est l'œuvre qui fait l'artiste. » Nieuwerkerke essaya une maquette, dont Marochetti, son maître, se montra si ravi, que le jeune amateur partait pour la Haye, présentait sa maquette au roi, et d'enthousiasme obtenait la commande. J'ai ouï-dire à Nieuwerkerke que la reine de Hollande, femme de grand goût et de grand cœur, et qui, comme on sait, aimait fort la France, s'était montrée en cette occasion très favorable à la première pensée d'une œuvre monumentale de ce très noble gentilhomme français d'antique origine hollandaise, œuvre destinée à décorer l'une des places de la Haye.

De l'atelier du même statuaire devait sortir en 1852 une autre figure équestre, le *Napoléon Ier*, destiné à Lyon, « Lyonnais, je vous aime », et qui fut inauguré, place Bellecour, le jour où le prince-président prononçait son premier discours du voyage de Bordeaux. On a pu remarquer que ces statues équestres semblaient, en notre, siècle surtout, le privilège spécial de quelques artistes que l'étude attachante des nobles formes du cheval a gagnés une fois, puis qu'elle absorbe et qu'elle retient désormais. Souvenez-vous de Marochetti,

de Clésinger, des frères Rochet, de Frémiet, de P. Dubois. Dans les siècles passés, un seul groupe semblait épuiser les études de Bouchardon et de Falconnet; aujourd'hui, aucun de nos sculpteurs n'a tenu sa passion pour satisfaite par la mise en un seul mouvement de ce superbe modèle, dont la connaissance est lente et difficile; et quand on s'est voué à lui, comme Nieuwerkerke en ses deux œuvres capitales, l'on dirait que des productions de moindre envergure sont une sorte de dégénérescence. — Pour n'avoir plus à revenir sur l'œuvre personnelle d'artiste du comte de Nieuwerkerke, rappelons sa statue de Descartes pour la ville de Tours, son Catinat pour l'église de Saint-Gratien, sa statuette en marbre de la *Rosée;* et cette seconde série de bustes dont le plus difficile à entreprendre et à réaliser fut certainement celui de la comtesse de Téba, bientôt impératrice des Français, et dont le plus délicat, — ce jour-là il fut égal aux plus habiles de son temps, — fut celui de Mlle Reiset. — On a vu à d'autres Salons les bustes de la princesse Murat, de la marquise de Cadore, de Mme Conneau, et au-dessus de ses bustes du maréchal Bosquet et du marquis de La Valette, il faut louer celui de son conservateur des Antiques, Adrien de Longpérier.

Quand éclata la révolution de 48, Nieuwerkerke n'était donc pas un sculpteur par accident, comme ce comte d'Orsay, son rival en élégance, l'auteur d'un buste alors vanté de Lamartine, et dont il put redouter un moment la jalouse concurrence dans la faveur du prince-président. On connaissait Nieuwerkerke dans tous les ateliers pour son talent très réel dont ils ne prenaient point ombrage, pour la beauté de race de sa personne, pour ses grandes manières d'homme du monde qui les flattaient, pour sa familiarité courtoise, et le lendemain du 24 février, alors que s'agitèrent les artistes pour les réformes à introduire dans le régime de leurs Salons annuels, comme il s'était jeté plein d'ardeur et d'entrain dans leurs comités, ils lui firent grand accueil, et du coup il entra pour n'en plus sortir dans tous leurs conseils de réorganisation. Il y prit position, quasi sans y songer, entre Charles Blanc nommé dès l'abord directeur des Beaux-Arts par le crédit de son frère, et Jeanron, délégué aux musées nationaux par le crédit de Cavaignac et de Ledru-Rollin. Ce fut, pour bien dire, Ch. Blanc qui, par sourde hostilité contre Jeanron, prépara le terrain à M. de Nieuwerkerke; mais l'avènement irrésistible au pouvoir du prince Louis, qu'il avait connu en Angleterre, allait singulièrement hâter pour lui l'heure décisive.

Dès le mois de décembre de 1848, le prince-président le désignait

comme directeur général des Musées. Il est vrai qu'un mouvement de galante confiance auprès de Jeanron, lequel s'empresse de s'en armer en excitant les jalouses susceptibilités de Dufaure et de Léon Faucher, ajourne d'un an la prise de possession du Louvre par le comte de Nieuwerkerke ; mais il a en poche la promesse d'un prince fidèle à ses amitiés, et quand l'heure arrive certaine, inévitable, l'élu et l'ami du prince entre là comme chez lui, n'ayant à appeler à sa suite nul conservateur nouveau, car il y rencontre à leur poste tous ceux qui vont faire, durant vingt ans, l'honneur de sa direction ; ne les connaissait-il pas d'ailleurs presque tous à l'avance et la plupart n'étaient-ils pas de ses familiers amis? Villot à la peinture, Frédéric Reiset aux dessins, Emmanuel de Rougé aux antiquités égyptiennes, Adrien de Longpérier et le comte Léon de Laborde à la sculpture antique et moderne, Morel-Fatio au Musée de marine; c'est-à-dire le plus beau corps de conservateurs et le plus compétent que l'on pût montrer à l'Europe. Eudore Soulié est chargé du Musée de Versailles ; Barbet de Jouy succédera plus tard à M. de Laborde dans la conservation des sculptures de la Renaissance; la fournée des lieutenants futurs, les Clément de Ris, les Darcel, les Tauzia, vont se préparer par le service des expositions.

La justice veut en effet que l'on fixe bien ce point, c'est que quand M. de Nieuwerkerke arriva au Louvre, ces conservateurs avaient déjà pris possession de leur département : Longpérier et Laborde en 1847, à la mort de M. de Clarac, Villot en 48, Rougé et Reiset en 49. Le branle général était donné : catalogues érudits exigés par la critique, classement chronologique des tableaux dans la galerie. Le nouveau directeur n'eut qu'à profiter de cette généreuse poussée qui était toute, il faut le dire, dans le bon sens des choses, et mit l'ordre, et le bel ordre, comme il l'entendait, dans les développements de la maison : c'est par son approbation que le Louvre montre aujourd'hui les salles et galeries françaises, la galerie des Sept-Mètres, la galerie d'Apollon, la galerie Lacaze, le Salle des bronzes, toutes les salles des dessins et des pastels, le Musée Sauvageot, les grandes galeries basses d'Assyrie et d'Égypte et des sculptures modernes, et le remaniement complet des Antiques, et durant quinze ans le Musée des Souverains. Ceux qui voudront se rendre compte de ce qu'en son temps, en vingt années bien remplies, de 1850 à 1870, il est entré au Louvre de merveilleuses richesses, s'ajoutant à ce que nos rois avaient accumulé là de prodigieux trésors, n'ont qu'à lire les deux rapports que

le surintendant adressa au ministre de la Maison de l'Empereur « sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de S. M. Napoléon III », l'un énumérant « les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les Musées », et indiquant les objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863, l'autre la suite de ces acquisitions jusqu'en 1868. — Rien que dans son premier rapport, dans la seule période de janvier 1850 à 1863, le surintendant pouvait s'enorgueillir à bon droit d'avoir vu notre collection nationale « augmentée d'environ vingt mille objets d'art, sans tenir compte des collections dont se composait le Musée Napoléon III, — de l'ouverture de salles nouvelles en très grand nombre, — du classement méthodique des peintures et des dessins dans les galeries du Louvre, toutes désormais largement éclairées, — de la réorganisation de la chalcographie et des plâtres moulés, — de la rédaction de catalogues et d'inventaires descriptifs et critiques, et de la fondation, particulière à son temps, du Musée des Souverains, du Musée Américain, du Musée ethnographique, du Musée Napoléon III et du Musée de Saint-Germain. » Et sous ce titre de vingt mille objets, il faut deviner l'inestimable collection Sauvageot, les collections Vattier de Bourville, Clot-Bey, les envois de Mariette et du comte de Vogüé, les acquisitions aux ventes du roi de Hollande, de L. Fould, du maréchal Soult, du duc de Morny, d'Ary Scheffer; viendra plus tard la magnifique donation Lacaze.

Et il ne faut pas croire que l'art de montrer dans ce bon ordre dont je parle et en belle harmonie les œuvres d'art au public soit un talent secondaire pour un directeur de Musée ou un conservateur de collection. Le meilleur du souvenir que l'administration de M. de Nieuwerkerke aura laissé d'elle-même au Louvre aura tenu à son mérite d'arrangeur et à la savante distribution à laquelle il aura présidé, des merveilles de l'art entre les salles et galeries de son palais. Mais aussi, comme il a été admirablement secondé par Villot dans le Grand Salon et la salle des Sept-Cheminées; par Reiset, dans la Grande Galerie et la galerie des Sept-Mètres, et les grandes Salles françaises, et dans la salle Lacaze, et dans la série impeccable des Salles de dessins; par Longpérier, dans les galeries des Antiques, et particulièrement la salle des Empereurs, et les galeries des Antiquités égyptiennes et assyriennes, et les salles Campana, et l'ancien Musée Charles X; et par Emmanuel de Rougé, dans les salles à lui dévolues de ce même Musée Charles X; et par Barbet de Jouy dans la galerie d'Apollon et le Musée de sculpture moderne, et le Musée des

Souverains; par Morel-Fatio dans son Musée de la marine. Le Louvre vivra longtemps encore sur ces magnifiques ordonnances de nos collections diverses; on pourra, par changement inévitable de destination, les dénaturer peu à peu, mais l'arrangement premier fut d'un goût prodigieux et l'on peut dire que, vers la fin de l'Empire, cette maison, la plus splendide d'Europe, si bien tenue, si proprement luxueuse, où tout, jusqu'au choix et à la mine des gardiens, avait si grand air, et où l'on sentait que l'œil du maître veillait à tout, n'avait point sa pareille au monde, et qu'en regard d'elle, les Offices et le sacro-saint Vatican, le temple des chefs-d'œuvre, semblaient des maisons de vieille noblesse tombées en pauvreté.

La première pensée de M. de Nieuwerkerke, en entrant au Louvre, avait été d'en faire le palais des artistes. Il les voulut aussitôt grouper autour de lui et les convoqua à des réunions hebdomadaires qui sont demeurées vingt ans l'une des institutions les plus vivantes et les plus brillantes de l'Empire.

On n'a pas idée combien étaient enviées les invitations à ces fameux vendredis du Louvre, et combien les artistes s'y montraient ravis d'y coudoyer en égaux les plus grands noms des deux faubourgs, et combien à leur tour les gens du monde, aussi bien les diplomates étrangers que les hommes de cour et ceux des anciens légitimistes restés fidèles au surintendant, paraissaient enchantés d'être mêlés à ce monde des arts et d'y rencontrer dans une causerie les peintres et les sculpteurs dont ils ne connaissaient que la célébrité.

Nieuwerkerke avait en tout le goût, l'instinct, le besoin inné de la grande représentation; c'était, par nature et par humeur, un incomparable maître de maison, et il est certain que les vendredis du Louvre ont été des plus profitables aux artistes pour favoriser leurs relations mutuelles et les rapprocher des classes sociales qui jusqu'à ce jour s'étaient crues fort ridiculement leurs supérieures.

Cela dura avec le même empressement jusqu'au bout de l'Empire. Il est resté des vendredis du Louvre et des appartements du surintendant des souvenirs peints et dessinés fort intéressants. Et d'abord ce grand tableau de Biard, sorte de pendant à la *Distribution des récompenses*, de M. Heim, et qui parut à l'Exposition universelle de 1855. Celui-ci donnait, en portraits d'artistes, le second quart du siècle. Il représentait, avec son fond de tapisseries, le premier Salon de M. de Nieuwerkerke, celui proche du Grand Salon carré, et où l'on accédait par l'escalier Percier et Fontaine. On y voyait au premier plan M. de Morny, l'évêque de Nancy et Visconti accueillis par le

directeur général des Musées, et puis, groupés par delà, des centaines de personnages. Un autre recueil de portraits des invités du Louvre, et bien plus précieux encore, s'était grossi, de semaine en semaine, dans le cabinet de Nieuwerkerke; je veux parler de cette série de portraits-charges, aquarellés par Eug. Giraud, et dont le public a pu, naguère, connaître un certain nombre par l'Exposition des caricatures du siècle. A la suite de chacune des réceptions du directeur général, le modèle désigné d'avance à Eug. Giraud ou choisi par lui, montait dans une sorte de fumoir où se réunissaient les intimes et posait devant ce prodigieux improvisateur, qui, de verve, et, avec un art étonnant et une divination profonde du personnage, dessinait et coloriait de lui la charge la plus fine, la plus juste, la plus parfaitement ressemblante.

La salle de l'École des Beaux-Arts avait, par discrétion, écarté les figures politiques pour montrer de préférence les artistes et les hommes de lettres dont la mémoire avait survécu : les Eug. Delacroix, les Alfred de Musset, les Sainte-Beuve, les Ph. Rousseau, les Ciceri, les Gérome, les Jadin, les Hébert, Eug. Isabey et son père, le vieil Isabey (un chef-d'œuvre), et combien d'autres de la même famille de peintres et de sculpteurs, et Pasdeloup, le directeur des concerts du Louvre; mais l'autre moitié de la collection, les maréchaux et les diplomates, les ministres, et parmi eux Morny (une merveille d'élégante distinction), étaient restés dans les portefeuilles, et c'était grand dommage, car dans l'ensemble de ces cartons vous eussiez vu l'image la plus complète et la plus extraordinaire des illustrations françaises à la plus belle heure du milieu de notre siècle. M. de Nieuwerkerke a toujours exprimé, avant 1870, sa volonté de léguer au Louvre ce recueil inestimable. Il est bien désirable que cette volonté ne se soit jamais modifiée. Le Louvre est toujours le Louvre. Ces soirées du surintendant n'étaient pas renommées seulement comme le rendez-vous de causerie de toutes les notabilités du monde intelligent. La musique y était excellente et l'on y a entendu les plus grandes cantatrices et actrices de ce temps-là; Rachel, admirable de beauté, fut un soir de ce nombre. Et qui ne se rappelle, parmi les épisodes de ces soirées, la promenade dans les antiques du Louvre, aux lueurs des torches et des réflecteurs, et la vision émouvante de la Vénus de Milo caressée par ces lumières fantastiques ? On ne trouva rien de plus étonnant à montrer plus tard au shah de Perse que la répétition de ce prodigieux spectacle.

La haute situation, si apparente, si éclatante à distance, du

comte de Nieuwerkerke n'avait pas manqué d'éveiller autour de lui nombre d'envieux, voire des ennemis, à lui si peu haïsseur de nature, Aussi la seconde moitié de sa carrière administrative ne fut-elle dépourvue ni de tribulations injustes, ni même d'amers dégoûts. A chaque ébranlement que l'on tentait contre son homme du Louvre, l'empereur le raffermissait et l'exhaussait par une dignité nouvelle : après les tortueuses manigances du Musée Campana, il en faisait, en 1863, un surintendant des Beaux-Arts ; après l'effroyable bourrasque de la réforme de l'École des Beaux-Arts, il en faisait, en 1864, un sénateur. Ce fut la plus périlleuse affaire de Nieuwerkerke que celle de cette réforme, et tout autre que lui y aurait sombré. Figurez-vous, contre ce confrère de dix ans, tout l'Institut violemment, passionnément soulevé, car il se sentait atteint dans ses privilèges traditionnels, dans ce qu'il tenait pour les plus précieuses de ses attributions, dans son plein pouvoir sur l'École. La surintendance réclamait, pour l'administration, la nomination du directeur et des professeurs, ouvrait des ateliers et des cours gratuits, modifiait le jury spécial pour les concurrents aux prix de Rome, en en confiant la formation à la voie du sort sur une liste dressée par un conseil supérieur d'enseignement, réduisait à 25 ans la limite d'âge des concurrents et à quatre années la pension des lauréats, deux années à Rome, deux années en voyages ; enfin révolution complète. Certaines maladresses commises au détriment des élèves architectes, par les rédacteurs du projet, ameutèrent et rejetèrent dans le parti de l'Institut, le plus gros, et non le moins tapageur, de la jeunesse de l'École et même des écoles ; le désordre et les huées s'en mêlèrent et gagnèrent la rue ; il plut des brochures et les polémiques les plus violentes remplirent tous les journaux. L'Académie en corps avait naturellement protesté par un long mémoire à l'empereur de son secrétaire perpétuel Beulé, puis M. Ingres par une brochure célèbre, et Léon Cogniet par une lettre rendue publique, et M. Vitet s'en prenait à Viollet-le-Duc dans la *Revue des Deux-Mondes*. La presse, heureusement pour Nieuwerkerke, le soutint ferme : Ferdinand de Lasteyrie et Sainte Beuve, Ch. Giraud et P. de Saint-Victor, *Le Constitutionnel*, *Le Temps*, *L'Indépendance Belge*, *La Patrie*, *L'Opinion nationale*, tous se jetèrent dans la mêlée, et il n'y eut pas jusqu'à Rochefort qui ne tint à dire son mot dans le *Nain Jaune* du 3 février. Le pauvre maréchal Vaillant était fort embarrassé, car il ne pouvait reculer, poussé qu'il était par les deux vrais coupables du complot, Viollet-le-Duc et Mérimée, trop bien en cour

pour être reniés; le maréchal riposta vertement à la protestation de l'Académie des Beaux-Arts, et le surintendant finit à la longue par avoir cause gagnée. Je dis à la longue, car l'émeute dans l'École avait duré cinq mois; dans la presse elle avait duré plus d'une année; et Nieuwerkerke, pour avoir bravement endossé une querelle qui n'était pas la sienne, mais, je l'ai dit, celle de Viollet-le-Duc et de Mérimée, y avait perdu ses meilleures amitiés de l'Institut, M. Ingres, Lehmann, Lefuel et tant d'autres, et y avait senti son cœur blessé par plus d'une trahison. Ce qui pouvait être sauvé du décret du 13 novembre 1863, le fut plus tard, après 1870, par l'accord passé entre Ch. Blanc et l'Institut; mais quant au surintendant, les rancunes soulevées par la bagarre turbulente de l'École des Beaux-Arts, ces rancunes ne s'effacèrent plus et allèrent grossissant sous les prétextes les plus futiles ou les moins loyaux. Le moment était venu où tout désormais lui tournerait à crime. On mena grand bruit du prêt de quelques Van der Meulen au Cercle impérial, sur la demande du général Fleury, prêt autorisé par la recommandation de l'empereur, à l'occasion des pompeuses réceptions prévues lors de l'Exposition universelle en 1867. On ne pardonna point la complaisance du surintendant à ce cercle favorisé et jalousé; mais on oubliait ou l'on feignait d'ignorer sa très courageuse résistance aux ordres émanant d'une volonté souveraine, de rendre à la galerie de la Banque les tableaux du Poussin, du Guerchin et du Guide, peints pour l'Hôtel de la Vrillière et que la Révolution avait réunis au Louvre. Les choses étaient allées jusqu'à l'offre de démission; et il n'avait pas fallu moindre obstacle pour arrêter, en autre occasion pareille, la demande de concession de tableaux des plus précieux de la Galerie, pour la décoration des appartements intimes des Tuileries. — Puis, si le surintendant, par les expositions et leur influence apparente aux yeux du public, et par les services qu'il y pouvait rendre aux artistes dans l'acquisition de leurs œuvres soit sur la cassette impériale pour le domaine privé, soit sur les fonds du ministère d'État pour les Musées du Luxembourg et des départements, conservait toujours une certaine autorité extérieure, il sentait tous les jours davantage que la surintendance, avec toute la pompe de son titre, était mal faite, et laissait hors de sa direction les Bâtiments civils, c'est-à-dire toutes les décorations monumentales, les seules commandes, vous entendez, où se pussent noblement exercer les talents des grands peintres et des grands sculpteurs, les seules attributions en un mot qui dussent motiver une surinten-

dance. Les artistes supérieurs se dégageaient de lui pour se tourner vers les architectes, réels dispensateurs des travaux dignes d'eux. Aussi M. de Nieuwerkerke se renfermait-il de plus en plus dans son Louvre; son Louvre était la grande consolation des misérables chicanes qni lui venaient du dehors. Son Louvre seul lui avait donné ses journées vraiment triomphales : les inaugurations solennelles de ses grands Salons et Galeries; les acclamations patriotiques qui avaient salué l'acquisition du Murillo à la salle Lebrun; l'installation au Louvre de Sauvageot et de sa collection; cette autre installation du Musée Lacaze. — Peu à peu, la pensée lui était venue à lui-même de tromper ses heures de désillusion, en collectionnant des séries de curiosités qui échappaient par leur nature aux vitrines ordinaires de ses musées, en même temps qu'elles souriaient à ses goûts personnels; de belles armes de choix, des ivoires ou des poteries rares, de précieux petits portraits en cire coloriée, et dont lui-même avec une adresse singulière que l'on n'eût point cru devoir attendre des mains de ce géant, modelait, teintait et ajustait les détails minuscules. On sait quelle importance avait acquise, vers la fin de l'Empire, cette collection du comte de Nieuwerkerke; rappelez-vous seulement son arquebuse trop chère pour l'empereur, et son casque d'un décor merveilleux, et cette armure complète d'homme et de cheval qui remplissait le milieu de son cabinet princier, attenant à la salle des pastels.

C'était, assurément, la marque d'une certaine défiance de l'avenir, que le soin qu'il prit, vers le même temps, de se faire construire par Lefuel, rue Murillo, un hôtel destiné à recevoir sa splendide collection et où il s'était ménagé un atelier de sculpteur; et cette défiance se trouva justifiée plus vite que lui-même ne l'eût su prévoir, par l'étrange survenance du ministère des Beaux-Arts, créé en faveur de ce brave et bien innocent Maurice Richard, combinaison politique qui disloquait et anéantissait de fait la surintendance, en lui coupant toute relation avec les artistes vivants; triste ministère d'ailleurs, sans prestige, sans compétence et sans durée, et qui inconscient de son but et de ses moyens et même de son utilité, allait s'effondrer ridicule et impuissant dans les désastres de la patrie.

Le 5 septembre 1870, le comte de Nieuwerkerke remettait sa démission à Gambetta, en lui conseillant de confier la gestion des Musées au Conservatoire présidé par le secrétaire général M. Villot; et lui-même partait fort malade pour l'Angleterre, où il n'arrivait que six semaines après, et quasi mourant. Il en revint après la Commune.

juste pour recueillir les caisses éparses de sa collection, disséminée en son absence chez Ed. de Beaumont et quelques autres amis. Cette collection, en laquelle il avait mis toute sa fortune, il la céda bientôt à Richard Wallace; et avec ces ressources que lui a soudain refaites sa bonne étoile et le prix de sa maison de la rue Murillo, il s'en va chercher séjour nouveau dans cette Italie qu'il a toujours adorée; il y rencontre Gattajola avec ses beaux ombrages ensoleillés, dans sa Toscane fleurie. Gattajola, se remplissant à nouveau de superbes curiosités choisies par le grand goût du maître, pouvait seule le laisser sans regrets de cet appartement du Louvre que les ministres n'avaient cessé d'envier au surintendant et qui était l'une des causes, et non dissimulée, de la guerre mesquine dont ils le poursuivirent.

La porte de cette villa hospitalière s'est ouverte naturellement durant vingt ans à tout Français, artiste ou amateur, traversant la Toscane, et que les souvenirs des anciens temps rattachaient de près ou de loin à ce surintendant des Beaux-Arts qui avait laissé dans son pays une si persistante renommée de galant homme, aux grandes manières souriantes, toujours accueillant et bienveillant. Les trop discrets dont il apprenait le passage, il les allait chercher jusqu'à Florence, dont il leur faisait les honneurs avec sa grâce familière.

D'autres Français le retrouvaient en Suisse et particulièrement à Interlaken en ces dernières saisons d'été; mais c'était grande fête, quand nous le revoyions à Paris avec sa belle barbe blanche, et sa haute taille, un peu alourdie, mais toujours droite, et sa bonhomie charmante et rajeunie, alors qu'il visitait quelques ateliers amis, sans oublier son Louvre qu'il avait tant aimé et si richement paré. Les anciens demeurants de son administration se faisaient honneur de lui faire escorte; mais ils étaient devenus rares et chaque année lui apprenait la fin de quelqu'un d'entre eux. Ses conservateurs et conservateurs adjoints de la première fournée avaient disparu tour à tour après 1870 : Villot, Longpérier, Rougé, Morel-Fatio, Reiset, Eud. Soulié, Clément de Ris, Tauzia. Ses lieutenants de l'administration des Beaux-Arts avaient disparu de même, les successeurs de Ch. Blanc et de Mercey : Tournois, Courmont, et il a précédé de quelques jours dans la mort l'un de ses plus chers et de ses plus constants compagnons des temps heureux, et dont la perte lui eût été la plus cruelle, notre pauvre Alfred Arago.

Et aujourd'hui, qui donc survit pour témoigner de ce que fut jadis au Louvre ce personnage à large envergure, choisi par l'empereur d'une main si heureuse, et qui semblait venu au monde pour

faire en homme de cour, aux souverains de l'Europe entière, dans les solennités mémorables de 1855 et de 1867, les honneurs de ses palais et de ses Musées? — Qui saura, — et les pages mêmes où dans les loisirs de ses derniers hivers, il retraçait là-bas, en Italie, ses souvenirs d'antan ne nous en feraient certes pas confidence, — qui saura bien dire avec quelle généreuse courtoisie, dans une époque où notre école française battait son plein, il savait faire valoir les intérêts de cette école et les œuvres de ces illustres, pour obtenir les encouragements aux petits et les hautes récompenses aux grands; — et quel conseiller impeccable et délicat il se montrait dans ses visites à leurs ateliers, à la veille des expositions, louant les peintres par le bon endroit, leur indiquant la correction possible. Quant aux sculpteurs, c'était plaisir de le voir tourner autour de leurs œuvres, et les féliciter en bon et loyal camarade qui lit nettement les difficultés et les réussites de la ligne cherchée ou mettre le doigt sur le point faible avec une discrétion et une subtilité et l'autorité d'un professseur; — faisant grande dépense d'urbanité à bien accueillir les artistes étrangers alors déjà affluant en France; — enfin quand il se retrouvait présidant son Conservatoire du Louvre, comme il y montrait d'instinct la plus précieuse qualité d'un administrateur des Musées, cette qualité si rare, si rare, du discernement du beau dans les manifestations les plus diverses de l'art; on le sentait par son goût personnel l'égal de ses conservateurs en appréciations raffinées des belles choses, s'accordant sur une belle peinture avec Villot et Reiset, sur un beau bronze antique ou de la Renaissance avec Longpérier, sur une belle tenture avec Barbet de Jouy. — Oui, voilà l'homme que nous avons vu, et qui couvrit vingt ans le Louvre de son autorité et de son attrait personnels et de sa bonne fortune longtemps inexpugnable. Aujourd'hui, disais-je, où trouver encore quelques témoins survivants de cette éclatante période où nous nous dépensions de notre mieux pour seconder un chef qui était notre orgueil? Villefosse, Pierret, Heuzey pourraient parler de ses dernières années un peu fatiguées; mais pour remonter aux premières années sans nuage de cette carrière incomparable où tout au Louvre était lustre et bonne chance, les seuls témoins qui se rencontreront à cette heure seront le fidèle Barbet de Jouy, Alfred Darcel, et celui qui, mêlé un peu plus tôt qu'eux aux travaux de ces temps fortunés, n'a plus désormais qu'à raconter leurs deuils.

PH. DE CHENNEVIÈRES.



LE MUSÉE DES ANTIQUES

A VIENNE

(PREMIER ARTICLE.)

Dans le somptueux édifice, dû à MM. Semper et Von Hasenauer[1], qui s'élève sur un des côtés de la place de Marie-Thérèse, en face du nouveau Musée d'histoire naturelle, les collections d'antiques ne remplissent pas moins de dix-huit salles : deux au rez-de-chaussée ou *Tiefparterre* (les inscriptions et les bas-reliefs de Trysa), seize à l'entresol ou *Hochparterre*. Ces dernières occupent, avec les bureaux des conservateurs, presque toute une moitié de l'étage, à droite du magnifique escalier central. Le petit côté est réservé aux bronzes, aux sculptures en marbre et aux terres-cuites ; le grand côté attenant à la salle des terres-cuites renferme les vases et le musée égyptien ; le côté opposé, les pierres gravées, les verreries et les monnaies. L'art de l'Assyrie, de la Phénicie et de la Perse n'est représenté que par quelques spécimens insignifiants, qui ne pouvaient donner lieu à la création d'une section spéciale. Ajoutons que beaucoup d'objets précieux, mais dont l'intérêt est plutôt archéologique qu'artistique, notamment les trouvailles de Hallstatt, de Santa-Lucia et de Gemeinlebarn, ont été réunis au Musée d'histoire naturelle, dont les collections répondent à celles qui sont distribuées chez nous entre le Muséum, l'École des Mines, les Musées Guimet, du Trocadéro et de Saint-Germain.

Avant de passer en revue les belles séries dont se compose le

1. Voir l'article de M. Louis Gonse dans la *Gazette* du mois de novembre 1891.

nouveau Musée d'antiques, il n'est peut-être pas hors de propos de résumer, en quelques lignes, l'impression qu'il laisse aux visiteurs familiers avec les Musées de Paris, de Londres et de Berlin.



COLOSSE D'IDALION (CHYPRE).

(Musée impérial de Vienne.)

En ce qui touche l'installation, d'abord, n'en déplaise aux partisans un peu farouches de l'austérité, je crois que le Musée archéologique de Vienne ne doit craindre aucune comparaison. Les salles qui contiennent les bijoux et les camées, pour aller tout de suite aux

plus belles, sont aussi uniques en Europe que les trésors auxquels elles donnent abri. L'arrangement des vitrines, si défectueux au Cabinet des Médailles de Paris et à Berlin, est ici non seulement luxueux, mais éminemment pratique : le goût y trouve sa satisfaction tout autant que les besoins de l'étude. J'ai surtout remarqué, comme un exemple qui mériterait d'être suivi chez nous, la disposition des intailles ou pierres gravées en creux, sur des châssis verticaux placés devant les fenêtres; bien mieux que la juxtaposition d'empreintes en plâtre, ce système permet d'apprécier la finesse des gravures et de reconnaître, sans qu'on ait besoin de les manier, la qualité des pierres. En général, partout où cela a été possible, on a préféré l'exposition verticale ou sur un plan incliné au rangement des petits objets sur un plan horizontal dans des vitrines plates ; cette préférence, dont la légitimité n'est pas contestable, devrait s'imposer à tous les organisateurs de collections.

Un autre précieux avantage du Musée de Vienne, est la bonne qualité des notices explicatives et des catalogues. Les étiquettes des objets donnent toujours les renseignements indispensables sur les sujets représentés et sur les provenances, mais le visiteur désireux de s'instruire a aussi sous la main un petit catalogue illustré à bon marché, dont les différents chapitres ont été rédigés par les conservateurs compétents. Quelques jours après l'ouverture du Musée, vers la fin d'octobre 1891, la première édition de l'*Uebersicht der kunsthistorischen Sammlungen* (Vue d'ensemble des collections de l'histoire de l'art), était déjà presque épuisée. Jamais succès de vente ne m'a paru mieux justifié : ce livret, en effet, n'est pas une sèche nomenclature, mais un véritable guide, où l'on trouve des introductions claires et substantielles sur l'histoire des collections, la construction de l'édifice qui les abrite, la céramique grecque, la numismatique, etc. Les quelques erreurs qui s'y sont glissées disparaîtront aisément au prochain tirage. Un travail analogue, dont il s'est vendu 19,000 exemplaires en deux ans, a été publié pour le Musée d'histoire naturelle. Les visiteurs du Louvre savent trop bien que nous ne possédons encore rien de semblable. A côté de ce guide modeste, les antiquités réunies à Vienne ont donné lieu à de grandes publications de luxe, illustrées par la gravure et par la photographie ; telles sont les in-folios de M. Von Sacken sur les bronzes et les sculptures antiques [1],

1. E. Von Sacken, *Die antiken Bronzen*, Vienne, 1873; *Die antiken Sculpturen*, Vienne, 1874.



AMAZONE BLESSÉE DITE « PENTHÉSILÉE »

(Musée impérial de Vienne.)

de M. Arneth sur les objets d'or et d'argent, les camées et les intailles [1], sans compter des ouvrages déjà anciens, mais toujours utiles, comme le *Choix des pierres gravées* de l'abbé Eckhel (1788) et la *Description de la collection des vases de M. le comte de Lamberg*, due au comte de Laborde (1813). Un catalogue scientifique non illustré, mais avec des références bibliographiques et le texte des inscriptions grecques et latines, a été publié en 1866 par MM. Von Sacken et Kenner [2]. Disons aussi que le magnifique *Annuaire des Collections impériales* [3], publication de luxe sans égale en Europe, a tenu grand compte des nouvelles acquisitions du Musée d'antiques et publié souvent des études sur les monuments négligés qui en font partie; les derniers volumes parus nous ont apporté un excellent travail de M. Benndorf sur les sculptures de l'héroon de Trysa, dont nous aurons à nous occuper prochainement. Il s'en faut que tous les ouvrages que nous venons de passer en revue répondent à l'état actuel de la science et des collections : le département de la céramique grecque, notamment, aurait grand besoin d'être l'objet d'un catalogue scientifique illustré, analogue à celui que M. Masner vient de publier pour la riche série des vases et des terres-cuites grecques appartenant à l'*Oesterreichisches Museum* [4]. Mais, en somme, l'état des catalogues populaires ou scientifiques est très satisfaisant à Vienne, sans être aussi avancé qu'à Berlin. L'inévitable comparaison avec le Louvre n'est pas à notre avantage, mais il ne faut pas oublier, pour être juste, la richesse immense des collections parisiennes, qui rend si difficile la rédaction de catalogues scientifiques. Un chiffre seul suffira à en donner une idée : il y a environ 1,200 vases peints au Musée de Vienne, contre près de 8,000 au Louvre ! La disproportion paraîtrait encore plus forte si l'on pouvait indiquer des chiffres pour les collections de marbres antiques et de terres-cuites.

Passons à la valeur relative des différentes séries. Le Musée égyptien de Vienne est assez pauvre ; il ne peut guère aspirer qu'à la sixième place, après Gizeh, Londres, Paris, Berlin et Turin. Pour la sculpture grecque et romaine, l'acquisition récente des reliefs de

1. J. Arneth, *Monumente des Münz-und antiken Cabinettes*, Vienne, 1850.

2. E. Von Sacken und F. Kenner, *Die Sammlungen des K. K. Münz-und antiken Cabinettes*, Vienne, 1866.

3. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhoechsten Kaiserhauses*, Vienne, 1883 et suiv.

4. K. Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. Oesterreichischen Museum*, Vienne, 1892.



BUSTE DE DÉESSE.

(Musée impérial de Vienne.)

Trysa lui assure un rang très honorable; mais, dans l'empire allemand, Munich et Berlin doivent encore avoir la préférence. La série des vases serait très riche si elle était réunie à celle de l'*Oesterreichisches Museum;* telle qu'elle est, elle ne peut affronter la comparaison avec celles de Berlin et de Munich, sans parler naturellement de celles qui sont réunies en Angleterre, en Italie et chez nous. La collection des bronzes antiques est de premier ordre; je ne vois guère à lui préférer, Naples et Rome exceptés, que celle du Cabinet des Médailles, plus riche en monuments de grand prix que celle du Louvre. Enfin, sur le chapitre des camées, intailles et bijoux antiques, je crois que Vienne peut réclamer le premier rang, sans blesser l'amour-propre de notre Cabinet des Médailles, auquel appartient sans contestation le second, et sans prétendre rivaliser, pour les bijoux seuls, avec la collection sans égale de l'Ermitage. Je n'ai rien dit des terres-cuites, qui sont peu nombreuses, ni du Cabinet numismatique, si riche en médaillons romains et en belles pièces de l'Italie méridionale, parce que la comparaison de plusieurs médaillers, si tant est qu'elle soit possible, implique de longues études auxquelles je n'ai pas eu l'occasion de me livrer.

I

Les collections d'antiques, aujourd'hui réunies sous un même toit à Vienne, ont longtemps été dispersées dans divers châteaux et résidences impériales, Salzburg, Prague, Ambras, Inspruck, Gratz, etc. [1]. Nées du goût plus ou moins éclairé de différents princes, dont le plus ancien est Maximilien Ier (mort en 1519), elles ont présenté et présentent encore ce caractère que les petits objets, les curiosités, les *bibelots* y sont beaucoup plus nombreux que les grandes pièces. Les acquisitions de marbres ont presque toutes été faites à la fin du siècle dernier et de notre temps; quelques sculptures de premier ordre, appartenant à l'ancien fonds impérial, ont disparu au XVIIIe siècle. Une de ces statues est un chef-d'œuvre de l'art grec : c'est le torse d'un jeune homme agenouillé, faisant le geste de parer un coup, qui est connu sous le nom d'*Ilioneus*, celui des fils de Niobé dont les prières, suivant Ovide, réussirent presque à fléchir le

1. Voir A. Ilg, dans le *Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich*, Vienne, 1891, p. 39-53, et l'Introduction du Catalogue de MM. Von Sacken et Kenner.



TÊTE DE L'APHRODITE DE TRALLES.

(Musée impérial de Vienne.)

courroux d'Apollon. L'empereur Rodolphe II l'avait acquis en Italie, où il paraît avoir été découvert à Rome entre 1556 et 1562[1]. Placé dans le palais impérial à Prague, il passa de là dans un édifice qui fut converti en caserne sous Joseph II. Pour faire de la place, on le mit en vente, à la fin du siècle dernier, en compagnie de quelques autres antiques. La statue tomba, pour quelques florins, entre les mains d'un marbrier, qui la vendit au Dr Barth de Vienne ; en 1814, Barth la céda pour un prix très élevé au prince héritier de Bavière, plus tard le roi Louis Ier, qui en fit un des ornements de la Glyptothèque de Munich.

Des bévues comme celle qui priva l'Autriche de l'*Ilioneus* ont heureusement été rares, mais les collections impériales ont eu à compter plus d'une fois avec les hasards de la guerre. Ainsi, lorsque Prague fut prise d'assaut par le Suédois Kœnigsmark en 1648, le cabinet de Rodolphe II fut mis au pillage ; il a fallu depuis racheter à Stockholm des bronzes qui avaient figuré dans cette collection.

La réunion des marbres et des bronzes à Vienne ne commence guère que vers 1800. En 1808, François Ier acquit la collection de Joseph Angelo de France, qui avait été le conservateur des collections de Marie-Thérèse de 1748 à 1761. D'abord exposés, ou plutôt cachés, dans le rez-de-chaussée du temple de Thésée au jardin public, les marbres furent transportés en 1845 au Belvédère inférieur, où l'on plaça aussi le magnifique sarcophage des Amazones, jusqu'alors conservé dans la Bibliothèque impériale. Sous le règne de l'empereur actuel, le Musée des marbres s'est surtout accru par les deux expéditions archéologiques de Samothrace (1873) et de Trysa (1882), ainsi que par l'acquisition du riche cabinet formé dans l'Archipel et sur la côte d'Asie par l'amiral Millosicz[2]. Le transfert de tous ces objets dans le nouveau Musée était accompli à la fin de 1890.

La première série d'antiquités qui ait été l'objet de la faveur impériale est celle des monnaies ; dès 1657, elle en comptait environ 15,000, auxquelles s'ajouta en 1662 le cabinet de l'archiduc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas. L'empereur Joseph Ier, mort en 1711, se préoccupa de réunir les objets de curiosité dispersés dans ses châteaux ; il fit venir à cet effet un savant suédois, Charles-Gustave Heraeus, qui commença à concentrer à Vienne les différents

1. Voir Brunn, *Beschreibung der Glyptotek König Ludwig's I*, 3e éd., p. 170.

2. Un catalogue détaillé de cette collection, par M. Gurlitt, a paru dans les *Archäologische epigraphische Mittheilungen*, t. Ier, p. 2-26, 97-112.

cabinets numismatiques de la couronne. En 1765, Marie-Thérèse fit exposer ses collections dans une série de salles de la *Hofburg* et donna l'ordre qu'elles fussent accessibles au public deux fois par semaine; elle mérite par là d'être considérée comme la fondatrice des musées autrichiens et son nom, donné à la place où ils s'élèvent aujourd'hui, est un hommage légitime à sa mémoire. C'est elle aussi qui remit au savant jésuite Eckhel, l'immortel auteur de la *Doctrina numorum*, la conservation de ses monnaies antiques, dont il publia en 1779 un catalogue. En 1784, Joseph II fit rapporter par Eckhel, du château d'Ambras, les monnaies et les pierres gravées les plus importantes. L'acquisition la plus considérable de monnaies eut lieu en 1819, époque où François I[er] acheta, au prix de 100,000 francs, la collection de la veuve de Murat, comtesse Lipona; deux ans après, il y réunissait le magnifique cabinet Tiepolo de Venise. Les pierres gravées proviennent, pour la plupart, de l'ancien fonds et leur historique est très mal connu; en revanche, la série des objets d'or et d'argent a été formée presque entièrement au début de ce siècle, par l'achat ou la confiscation de trouvailles faites sur le territoire de la monarchie, et il en est bien peu dont on ne puisse dire exactement l'origine.

Les vases gréco-italiques commencèrent à attirer l'attention vers la même époque : deux collections considérables, celle de Rainer, le secrétaire de la reine Caroline de Naples, et celle du comte de Lamberg-Sprinzenstein furent achetées en 1808 et en 1815, la deuxième au prix considérable de 125,000 florins, que le noble vendeur s'empressa de verser au fonds récemment créé des Invalides. La collection égyptienne fut formée par des achats de 1813 à 1823, grâce surtout à une mission dont le D[r] Burghardt fut chargé en 1821. En 1878, elle s'augmenta d'antiquités réunies dans l'ancien musée de l'empereur du Mexique à Miramar; plus récemment, elle a reçu quelques objets rapportés d'Égypte par feu l'archiduc Rodolphe.

II

Le Musée de Vienne ne possède pas de spécimens de la sculpture grecque antérieure au v[e] siècle, si pauvrement représentée partout en dehors d'Athènes. Seul, un colosse chypriote en pierre calcaire [1]

1. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, pl. XXXV.

peut donner une idée de ces ouvrages archaïques dont parle Diodore de Sicile, les yeux fermés, les bras pendants et collés au corps, les jambes rapprochées [1]. Cette statue, comme beaucoup d'œuvres de la plastique chypriote, est un mélange de traditions assyriennes et égyptiennes, les premières plus sensibles dans le traitement de la tête, les secondes dans celui du corps; mais l'influence dominante est déjà celle de l'art grec archaïque, dont la réaction sur l'art oriental a été si bien étudiée par M. Heuzey. Le colosse de Vienne provient du temple d'Idalion; il représente un prêtre couronné de laurier, qui s'avance dans une attitude figée et plus raide que solennelle. Dans la série des statues de ce genre, particulièrement nombreuses au Musée métropolitain de New-York, celle-ci mérite une attention particulière et l'on peut s'étonner que les historiens de l'art chypriote n'en aient pas encore fait ressortir l'intérêt.

Le ve siècle, l'époque de Phidias, doit surtout être étudié à Vienne dans la longue série des bas-reliefs provenant du mausolée de Trysa en Lycie. L'importance de ces sculptures est telle que nous leur consacrerons un article spécial ; ici, nous voulons seulement appeler l'attention sur un beau fragment du ve siècle, peut-être de l'école de Polyclète, que l'on appelle l'*Amazone mourante* ou *Penthésilée* [2]. Le premier coup d'œil jeté sur ce marbre suffit à convaincre que c'est un original, et non pas, comme l'ont prétendu quelques antiquaires, une sorte de contrefaçon d'époque romaine, une œuvre archaïsante. Il serait d'autant plus intéressant d'en connaître exactement l'origine; malheureusement, nous ne possédons aucune information précise à ce sujet. On a cependant lieu de croire que l'Amazone se trouvait, avec le prétendu *Ilioneus* dont nous avons parlé plus haut, en la possession du Dr Barth. Comme l'*Ilioneus* provenait de la collection de Rodolphe II à Prague, il est très possible que l'Amazone ait appartenu au même empereur. Le marbre où elle est sculptée paraît pentélique ou asiatique; il n'est certainement pas italien. Or, Rodolphe II possédait le magnifique sarcophage des Amazones, trouvé, dit-on, à Éphèse : on en vient donc à se demander si l'Amazone blessée ne serait pas également éphésienne, conclusion qui, si elle était moins hypothétique, présenterait une grande importance pour l'histoire de l'art.

Examinons d'abord l'œuvre en elle-même [3]. La guerrière est vêtue

1. Diodore de Sicile, IV, 76.
2. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, pl. I.
3. La hauteur de ce qui reste est de 0^m^,73.



BUSTE PRÉSUMÉ DE SAPPHO.

(Musée impérial de Vienne.)

du double chiton hellénique, agrafé sur l'épaule droite, dont l'étoffe moelleuse laisse nettement discerner les formes à la fois élégantes et vigoureuses du corps; aucun détail ne rappelle le costume asiatique ou scythique, que les peintres de vases à figures rouges ont presque toujours prêté aux Amazones, mais qui convenait évidemment moins à la statuaire qu'à la peinture. Au-dessous du casque, qui est de modèle attique et sans garde-joues, se montrent des boucles de cheveux disposées avec une certaine sécheresse : c'est là un caractère des sculptures archaïques et un souvenir du procédé consistant à figurer les boucles de cheveux par des spirales et des enroulements de bronze. L'Amazone a été mortellement frappée au sein gauche, où l'on aperçoit la trace d'une blessure; elle est au moment d'expirer et déjà ses paupières se ferment doucement aux approches de la mort. Ses traits réguliers, un peu durs dans leur noblesse classique, n'expriment cependant ni la douleur ni la colère, mais l'exhalaison presque subite de la vie. Que nous sommes loin encore de ces géants sculptés sur le grand autel de Pergame, ou du Laocoon, ou de la tête dite d'*Alexandre mourant!* Ici, le pathétique n'est pas obtenu au prix de contorsions pénibles, la mort prochaine n'altère en rien la beauté et l'Amazone de Vienne fait songer aux vers d'Euripide, qui compare Polyxène expirante à une statue [1].

Un rapprochement heureux, fait en 1865 par M. Schoene, a paru fournir la preuve que le beau fragment qui nous occupe faisait partie d'un groupe : Penthésilée mourante soutenue par Achille, que la beauté de son ennemie vaincue a séduit. En décrivant le trône du Jupiter de Phidias à Olympie, Pausanias signale, parmi les peintures de Panaenos qui le décorent, « Penthésilée rendant l'âme et soutenue par Achille » [2]. Ce sujet est gravé sur un scarabée de style archaïque qui se trouvait, en 1865, dans la collection Pulsky à Florence et qui a passé depuis au Musée Britannique [3]. L'Amazone de Vienne se prête facilement à une restitution qui la ferait figurer dans un groupe analogue, et l'on a cru même observer, sur la cuisse droite de la statue, un fragment de marbre provenant d'un autre personnage. Cet indice n'est cependant pas assez concluant pour transformer l'hypothèse de M. Schoene en certitude. Rien n'oblige d'ailleurs à penser que le scarabée de Florence soit une copie du

1. Euripide, *Hécube*, v. 560.

2. Pausanias, V, xi, 6.

3. *A catalogue of engraved gems in the British Museum*, Londres, 1888, n° 281, pl. D.

groupe dont l'Amazone de Vienne a fait partie : cette dernière peut bien avoir été une figure isolée dérivant, comme la gravure sur pierre fine, de quelque peinture ou bas-relief. M. Overbeck et d'autres archéologues me paraissent être dans l'erreur lorsqu'ils attribuent la *Penthésilée* à la génération qui a précédé Phidias : il me semble, au contraire, qu'elle doit être l'œuvre d'un de ses contemporains. Or, parmi les contemporains de Phidias, nous en connaissons un, Crésilas, qui, au témoignage de Pline, était l'auteur d'une Amazone blessée à Éphèse [1]. On a proposé, non sans vraisemblance, d'identifier à cette statue une autre figure de Crésilas dont parle Pline [2] et qu'il décrit ainsi : *Vulneratum deficientem, in quo possit intelligi quantum restet animae.* Pline compilait à la hâte d'après des sources différentes : il a bien pu attribuer à Crésilas deux figures de blessés qui n'en faisaient en réalité qu'une. Or, il est certain que ce mourant ou cette mourante « image de la vie qui s'éteint » rappelle singulièrement l'Amazone de Vienne. En outre, nous savons par les anciens que Crésilas était l'auteur d'un portrait idéalisé de Périclès, dont on possède d'assez nombreuses répliques : la meilleure, celle du Vatican, est d'un style et d'une facture que l'on retrouve, à mon avis, dans la tête de notre statue d'Amazone. Faut-il ajouter que l'Amazone blessée de Crésilas se voyait à Éphèse et que celle du Musée impérial est peut-être originaire de la même ville? Mais les images d'Amazones signalées par Pline à Éphèse ont déjà fait couler trop d'encre pour qu'il soit utile d'ajouter une nouvelle hypothèse à toutes celles dont elles ont été l'objet. Contentons-nous de qualifier d'invraisemblable l'opinion courante, qui cherche à identifier l'Amazone de Crésilas avec le prototype d'une statue du Capitole [3] dont les blessures ne paraissent pas bien sérieuses. Cette figure est plutôt, comme toutes celles qui reproduisent un motif analogue, une imitation de l'Amazone de Polyclète, que l'on admirait dans le temple d'Éphèse auprès de celles de Phidias, de Crésilas et de Phradmon. On perd son temps à vouloir discerner, dans ces copies romaines, celles qui se rapportent à chacune des statues mentionnées par Pline; ce sont les variantes d'un type unique, car il est vraiment inadmissible que ces quatre Amazones, œuvres d'artistes différents, aient présenté tant d'analogie entre elles [4].

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 53 et 75.
2. *Ibid.*, XXXIV, 74.
3. *Jahrbuch des Instituts*, 1886, p. 28.
4. C'est l'opinion très sage de M. Murray, *History of greek sculpture*, t. Ier, p. 278.

III.

Le hasard veut qu'à côté de cette admirable figure d'Amazone, le Musée de Vienne possède aussi un sarcophage représentant une bataille d'Amazones contre des Grecs, qui pouvait passer pour le plus beau sarcophage connu jusqu'à la découverte récente de ceux de Sidon [1]. D'après la notice qui accompagne une gravure exécutée en 1721, un membre de la célèbre famille d'Augsbourg, le comte Maximilien Fugger, l'avait acquis à Éphèse, au cours d'un voyage qu'il faisait en Asie Mineure après la bataille navale de Lépante (1571). Bien que ce renseignement nous vienne d'une source peu sûre, nous ne voyons pas de motif sérieux pour le révoquer en doute, ou pour donner la préférence à l'une des autres versions, moins autorisées encore, qui font venir le sarcophage des Amazones de l'Attique ou de la Laconie par Venise.

Sur les deux longs côtés, dont nous reproduisons le mieux conservé, on voit trois Grecs combattant trois Amazones; un quatrième Grec et deux Amazones ont déjà mordu la poussière. Le milieu de la scène est occupé par un épisode pathétique : un guerrier soutient son compagnon blessé en le protégeant, avec son bouclier, contre le coup dont le menace une Amazone. Le reste de la scène se compose de duels, comme dans les batailles homériques. Des motifs analogues se trouvent sur les frises de Phigalie et d'Halicarnasse, qui figurent également des batailles d'Amazones contre des Grecs. La conformité de certains mouvements est telle qu'on est obligé d'admettre un prototype, qui ne peut guère être qu'une composition picturale assez étendue, probablement l'Amazonomachie que peignit Micon dans le portique Pœcile à Athènes. Cependant le style des figures, sur le sarcophage de Vienne, trahit une époque bien postérieure au ve siècle; l'original qui a servi de modèle ne peut pas être lui-même antérieur à la fin du ive, comme le montre, en particulier, la silhouette un peu massive des chevaux. On pourrait même descendre jusqu'au iie siècle, mais ce qui est certain, c'est que le sarcophage n'appartient pas à l'époque romaine. Nous y trouvons, en effet, les marques distinctives du bas-relief grec, qui empêchent de le confondre avec les produits de l'art gréco-romain : ceux-ci ont pour

1. Voir la *Gazette* de février 1892.

caractères l'enchevêtrement des personnages, la multiplicité des plans, la tendance à remplir tous les vides par des amorces de figures; il n'y a rien de tel dans nos bas-reliefs, où l'on constate en revanche un goût prononcé pour la symétrie et le parti pris de placer les têtes sur une ligne presque exactement horizontale. Ce sont là des qualités plutôt architecturales que picturales; on y reconnaît que le bas-relief n'est pas encore, si l'on peut dire, tout à fait émancipé de la paroi qu'il a pour mission de décorer.

IV.

A l'art grec de la belle époque appartiennent encore, à Vienne, deux têtes féminines, l'une et l'autre d'un travail excellent, mais de conservation très inégale. La plus ancienne, qui présente encore quelques caractères de l'art du ve siècle, est plus grande que nature; on ne sait rien touchant son lieu d'origine. Le nez et la lèvre supérieure sont complètement brisés, mais l'ensemble reste très expressif malgré ces mutilations. Peut-être n'est-on pas autorisé, en l'absence de tout attribut, à reconnaître Aphrodite dans cette tête majestueuse et douce; on pourrait aussi songer à Hygie. Il existe ainsi dans les Musées toute une série de têtes féminines, appartenant à cet art du IVe siècle qui continue celui du ve et pour lesquelles l'archéologue, cherchant un nom, hésite sans cesse entre Aphrodite, Hygie, Héra, Niké ou même Artémis. Un exemple frappant de ces incertitudes de l'exégèse est fourni par un très beau buste appartenant au Cabinet des Médailles[1], où Ch. Lenormant, qui en a le premier signalé l'importance, n'hésitait pas à voir la partie supérieure d'une des figures des frontons du Parthénon, rapportée en France par quelque soldat de Morosini. Depuis que cette hypothèse a été abandonnée, on n'a pas cessé d'admirer la tête en question, qui présente des analogies avec celle de Vienne, mais on ne sait à quelle déesse se vouer pour lui trouver un nom acceptable. Quelques-uns, en désespoir de cause, l'ont dénommée... Apollon![2] Pour notre part, nous inclinerions à y voir Hygie, mais sans pouvoir alléguer même l'ombre d'une preuve à l'appui de cette supposition.

1. Babelon, *Le Cabinet des Antiques*, pl. XXV.

2. Benndorf, *Annali*, 1880, p. 104, qui propose la même désignation pour la tête de Vienne.

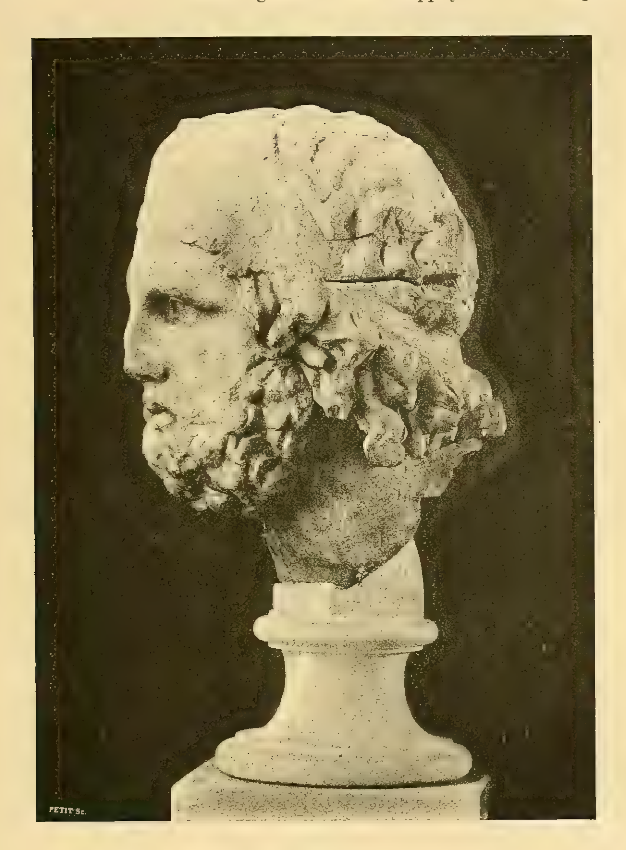
A côté de ce type féminin qui remonte à l'époque de Phidias et qui semble aux modernes convenir plutôt à Junon qu'à Vénus, l'art grec du IVe siècle en a produit un autre qui s'est perpétué jusqu'à la fin de l'antiquité, grâce à l'ascendant du génie aimable de Praxitèle. Ce type nous est connu par un grand nombre de têtes et de bustes, dont les plus dignes d'admiration sont, sans conteste, la petite Aphrodite découverte à Olympie[1], et une tête, également plus petite que nature, qui, achetée à Tralles par l'amiral Millosicz, passa avec sa collection au Musée de Vienne. Publiée une première fois par M. Von Sacken, qui ne lui rendit pas entièrement justice, elle fut longuement étudiée par M. Benndorf[2] qui, remarquant l'analogie qu'elle présente avec la tête de la Vénus de Milo, crut y voir une réplique plus ancienne et plus affinée du type que nous a conservé la statue du Louvre. Dans le petit catalogue des sculptures antiques de Vienne que nous a récemment donné M. Von Schneider, le savant conservateur de la collection, l'Aphrodite de M. Benndorf est devenue une Artémis. M. Von Schneider peut alléguer, à l'appui de cette dénomination nouvelle, plusieurs arguments d'un grand poids, mais ces arguments sont à lui, c'est à lui que doit revenir l'honneur de les exposer et nous devons nous contenter ici d'indiquer son opinion. Du reste, Aphrodite ou Artémis, peu importe pour les amateurs de belles choses, à qui cette petite tête procure les plus vives jouissances : c'est la perle du Musée et l'un des plus beaux antiques que l'on connaisse. Ce que Lucien, décrivant le chef-d'œuvre de Praxitèle, appelle le *sourire humide*, n'est nulle part exprimé avec plus de grâce et de douceur. Nous avons déjà publié dans la *Gazette*[3] un croquis de cet admirable morceau, mais qui était peu propre à en donner une idée satisfaisante. La gravure jointe au présent article y réussira mieux, nous l'espérons, bien que la transparence du marbre ajoute à l'original un charme qu'il est impossible de reproduire.

V.

C'est aussi à l'école de Praxitèle que se rattache une statuette charmante découverte en 1880 à Chypre, sur laquelle nous pouvons

1. Michaelis, *Journal of Hellenic Studies*, t. VIII, pl. à la p. 353.
2. Benndorf, *Archäologisch-epigraphische Mittheilungen*, t. IV, p. 66, pl. I-II.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXIV, p. 217.

nous dispenser d'insister ici, l'ayant déjà présentée aux lecteurs de la *Gazette*[1]. La déesse est figurée debout, s'appuyant sur une petite



TÊTE DE POSEIDON.

(Musée impérial de Vienne.)

statue archaïque placée à côté d'elle. Les restes d'une coloration, qui devait être très vive, s'observent sur différents points de la draperie. La tête, bien que moins finement travaillée que celle de

1. *Ibid.*, t. XXXV, p. 337 (d'après une publication de M. von Schneider).

Tralles, est évidemment inspirée du même idéal attique; le reste du corps offre quelques défauts de proportions qui ne permettent pas d'y voir le travail original d'un artiste célèbre, mais la reproduction ou plutôt la réduction libre d'une grande statue qui ornait sans doute un temple de l'île.

Quelques autres têtes de style grec méritent encore de nous arrêter. Il y a d'abord un Poseidon, tristement mutilé, mais où l'on peut admirer, avec une exécution singulièrement large, la majesté d'une expression un peu sombre, pareille à celle que l'art alexandrin prête à Jupiter Sérapis. Ce beau marbre, découvert dans l'île de Chios, paraît remonter au début du IIIe siècle. M. Von Sacken a publié, en la qualifiant dubitativement de Perséphone[1], une tête d'une admirable beauté, qui doit appartenir à la fin du ve siècle ou dériver d'un original de ce temps-là. Il faut, pour bien en apprécier le mérite, se rendre compte d'abord des retouches maladroites qu'elle a subies : non seulement une main inhabile a indiqué les prunelles des yeux, mais la surface a été l'objet d'un grattage dont le sculpteur antique n'est certainement pas responsable. Il en résulte une certaine froideur, moins sensible du reste dans une gravure qu'en présence de l'original. Ce défaut expliqué, il ne reste plus qu'à louer l'élégance suave du contour, le modelé délicat et ferme des yeux et de la bouche, l'expression grave et presque résignée, avec une pointe de mélancolie ou de dédain, qui se dégage de l'ensemble. C'est devant une œuvre de ce genre que l'on sent combien le langage de la critique, avec son vocabulaire borné et ses épithètes dépréciées par l'usage, est impuissant à préciser toutes les nuances de sentiment qu'un grand artiste laisse errer sur son ouvrage. Loin d'y reconnaître une Proserpine, je voudrais voir dans cette tête un portrait idéalisé, pour lequel le nom de Sappho se présente naturellement à l'esprit. Comme on l'a fait justement observer[2], le type de Sappho, dans l'art grec, n'est pas fondé sur une tradition authentique, car, à l'époque de la poétesse de Lesbos, il n'y avait pas encore de sculpteur qui pût dignement fixer ses traits. Ses portraits, qui sont assez nombreux dans les Musées, représentent, comme ceux de notre Jeanne d'Arc, par exemple, l'effort individuel de différents artistes pour rendre sensible dans le marbre ou le bronze l'image qui se dégageait pour eux d'une tradition ou d'une œuvre littéraire. De là, du moins au ve siècle, une grande

1. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, pl. XII, 1.
2. *Archäologische Zeitung*, 1870, p. 83.

liberté d'interprétation, qui reconnaissait toutefois certaines limites : ainsi, sculpteurs ou graveurs de coins monétaires ne manquèrent jamais de figurer Sappho la tête enveloppée d'une sorte de bonnet de laine, détail qui leur était indiqué comme une mode ionienne du VI[e] siècle. Nous avons récemment publié dans la *Gazette*[1] un buste de Sappho, conservé à la villa Albani, à Rome, qu'il est instructif de comparer à celui de Vienne; ce dernier est infiniment supérieur par l'originalité et la profondeur de l'expression. On a proposé de rapporter à Silanion, sculpteur du milieu du IV[e] siècle, la fixation du type traditionnel de Sappho. Si nous avons raison de reconnaître Sappho dans le marbre de Vienne, cette hypothèse devient difficile à soutenir, car le buste en question nous reporte, du moins par l'original qu'il laisse entrevoir, à une époque où Silanion n'était pas né. Ne faudrait-il pas plutôt songer à Crésilas, le sculpteur du V[e] siècle auquel nous devons le portrait idéalisé de Périclès, peut-être aussi celui d'Aspasie, et dont nous avons déjà parlé, au commencement de ce travail, à propos de l'Amazone blessée du Musée de Vienne? De pareilles suppositions sont presque trop faciles à émettre et l'on se reproche de ne pas les garder pour soi, lorsqu'on ne peut les étayer d'aucune preuve. Et cependant, quand nous nous sommes fait, à tort ou à raison, une certaine idée du caractère d'un artiste dont nous ne possédons pas une seule œuvre signée, il est bien tentant de prononcer son nom, malgré la conviction où nous sommes de notre ignorance, pour indiquer l'époque et l'école à laquelle une œuvre anonyme nous paraît devoir être attribuée!

VI.

Le Musée de Vienne possède plusieurs sculptures rapportées de Samothrace par l'expédition autrichienne de 1873, mais il n'en est aucune qui puisse, même de très loin, être comparée au chef-d'œuvre que le Louvre doit à M. Champoiseau. La meilleure est une Victoire fragmentée, qui était représentée, à ce qu'il semble, dans l'acte d'ériger un trophée[2]. C'est une figure très élégante, un peu grêle même, dont l'exécution, quoique sommaire, porte la marque d'un praticien exercé. Comme le fragment du fronton du temple des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] série, t. VI, p. 435.
2. *Untersuchungen auf Samothrake*, t. I, pl. XLVIII.

Grands Dieux — une nymphe et un dieu local couchés, une déesse courant, etc.[1] — cette sculpture appartient au IIe siècle av. J.-C., époque où l'importance religieuse de Samothrace rivalisait presque avec celle d'Éleusis. Les artistes que l'on chargeait alors des œuvres décoratives étaient loin d'y apporter le soin et la conscience dont leurs prédécesseurs avaient donné l'exemple; cela s'explique en partie par la nature des commandes qu'on leur faisait et qui, émanant de princes, devaient recevoir une rapide exécution. Les morceaux d'architecture provenant du même temple et qui sont exposés au rez-de-chaussée du Musée présentent aussi les caractères d'un travail expéditif; il n'en est pas de même de quelques fragments d'un temple plus ancien, élevé vers l'an 400 av. J.-C., parmi lesquels on remarque une fort belle corniche.

SALOMON REINACH.

(La suite prochainement.)

1. *Untersuchungen auf Samotrake*, t. I, pl. XXXV-XL.



JOHN OPIE



JOHN OPIE naquit en 1761 au village de Saint-Agnès, non loin de Truro, une des principales villes du comté de Cornouailles. On montre encore avec fierté, dans cet endroit, la chaumière où il passa les années de son enfance avec son père, menuisier du village, et sa mère, qui, quoique appartenant à la classe ouvrière, passait pour descendre des Tonkin, une ancienne famille bourgeoise du comté.

Tout comme le petit Lawrence, dont la naissance est postérieure à celle d'Opie de huit années seulement, notre artiste joua, dès son enfance, le rôle d'enfant prodige; il fut l'étonnement de son village, non seulement pour ses précoces qualités de dessinateur et de peintre, mais encore pour la facilité avec laquelle il sut s'assimiler tout ce qu'on était en état de lui apprendre dans ce petit trou de province lointaine. Allan Cunningham, dans ses *Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes*, raconte qu'à l'âge de douze ans Opie s'était rendu maître de tout le Traité d'Euclide, et qu'il excellait tellement dans l'arithmétique et la calligraphie, qu'il put lui-même le soir donner des leçons aux enfants pauvres de Saint-Agnès, souvent plus âgés que lui. Le père voulut tout naturellement apprendre à son fils son propre métier, et force fut à celui-ci d'en faire l'apprentissage, malgré l'attrait toujours croissant qu'il ressentait pour tout ce qui était dessin et barbouillage en couleurs. Agé à peine de douze ans il voulut absolument faire le portrait de son père, mais sachant que

ce dernier ne consentirait jamais à poser, il choisit pour son essai un dimanche — jour alors comme maintenant entièrement consacré à la dévotion et au repos — et fit son esquisse à distance pendant qu'Opie père lisait. Désirant lui donner le regard animé et même courroucé, et non cette expression du *Sunday* qui n'était pas au même degré la sienne propre, le courageux enfant prit le parti de l'interrompre et de l'agacer à chaque instant, jusqu'à ce que le vieillard, excédé de ce procédé inusité, se mit en fureur et menaça l'importun du fouet, s'il ne cessait à l'instant ses attaques. C'était bien ce que voulait John, qui réussit à saisir au vol cette expression caractéristique qu'il avait manqué de payer si cher. Il paraît que Mme Opie, revenant de l'église, fut plus choquée de cette inconcevable infraction des lois et coutumes du dimanche, que ravie d'avoir l'éclatante preuve de la vocation de son enfant, mais que le père, plus avisé, se montra émerveillé et dorénavant ne fit que vanter aux alentours le talent du jeune artiste. Sans doute cette révélation lui fit peu à peu envisager avec moins de répugnance l'idée que son fils pourrait faire de ce même talent un gagne-pain et un véritable métier.

Par un heureux accident qui influa puissamment sur toute la carrière d'Opie, et qui fut l'événement décisif de sa jeunesse, il fit, vers l'âge de quinze ans, la rencontre du célèbre Dr Wolcot, qui devait un peu plus tard se faire connaître et redouter comme critique d'art et sanglant satiriste des peintres de l'époque. Wolcot publia, de 1782 à 1786, ses *Odes lyriques* adressées aux membres de la Royal Academy, et qui n'étaient souvent autre chose que de véritables outrages en vers, et les signa du nom de *Peter Pindar*, qui lui est resté. Domicilié alors à Truro, Wolcot ne tarda pas à entendre parler autour de lui du peintre en herbe qui se développait pour ainsi dire spontanément dans cet endroit peu propice à l'art. D'après la légende, leur première rencontre aurait eu lieu auprès d'une fosse au fond de laquelle l'apprenti menuisier était en train de scier du bois avec son père. Wolcot, qui était lui-même dans ses moments perdus un peintre médiocre, mais qui possédait évidemment à un haut degré le sens critique, vit les dessins et esquisses du jeune Opie, et, frappé par l'originalité qui s'y faisait jour malgré une exécution défectueuse, lui fit cadeau de crayons, couleurs, toiles, et lui donna en outre quelques leçons.

Fortifié par les conseils de Wolcot, sinon par ses leçons, Opie commença alors à peindre d'une manière plus suivie, et fit des portraits à l'huile au prix d'une demi-guinée chacun, prix qu'il



LE MAL D'AMOUR, PAR JOHN OPIE.

(D'après la gravure de Chaponnier.)

trouvait lui-même exagéré, mais qu'il dut exiger néanmoins sur les instances de son nouveau mentor. Wolcot, flairant sans doute une bonne affaire, proposa un voyage à Exeter et éventuellement à Londres, pendant lequel Opie, vivant aux dépens de Wolcot, peindrait des portraits et donnerait à ce dernier la moitié de ses bénéfices. Il paraît que l'essai de cette association ne fut fait que plus tard, au moment du voyage du jeune peintre à Londres, et qu'elle ne dura guère que douze mois, à la fin desquels — s'il faut en croire les lettres de Wolcot — l'élève s'émancipa assez brusquement et déclara pouvoir se conduire lui-même.

Le fameux satiriste rapporte aussi dans cette même correspondance qu'il ne trouvait chez Opie, malgré son humble origine, aucune vulgarité choquante, et qu'il lui avait toujours montré les égards dus à un égal ou, pour garder la curieuse expression dont il se sert, qu'il l'avait toujours traité « *as a parlour-guest* ». Quoi qu'il en soit, Opie gagnait déjà à cette époque de l'argent à Truro et ailleurs dans le Comté, car après une de ses absences il revint voir sa bonne mère, effrayée de ce vol prématuré de l'oisillon hors du nid, et lui fit présent de la somme inespérée de vingt guinées, lui assurant en même temps qu'il saurait dorénavant pourvoir à tous ses besoins. C'est de cette période antérieure à son voyage définitif à Londres que datent quelques portraits conservés dans le pays : celui du peintre lui-même qui se trouve à Penrose, celui d'un certain J. Knill (1777), et celui de Samuel Borlase, gentilhomme d'une famille fort ancienne de Cornouailles (1778). Ce fut en 1777 aussi qu'il attira l'attention de lord Bateman, qui lui fit plusieurs commandes de ces études réalistes, prises sur le vif, de vieillards, mendiants et jeunes paysans, dont il se faisait déjà une spécialité.

La croissance spontanée et presque entièrement indépendante du talent du jeune peintre, à cette époque, est d'autant plus merveilleuse, que non seulement il n'avait presque pas reçu de leçons sérieuses, mais encore qu'il n'avait pu voir que tout à fait exceptionnellement des tableaux pouvant lui servir d'exemple.

A l'Exposition de la *Society of Artists of Great Britain*, qui eut lieu en 1780 dans la galerie de Spring Gardens, mention est faite par le catalogue d'une esquisse d'un certain « Master Oppey » en termes si divertissants qu'ils méritent d'être transcrits en toutes lettres : *A Boy's Head, — Master Oppey, Penryn, Cornwall, — An instance of genius, — not have ever seen a Picture,* — 1780. Ceci prouverait, ce qu'on a souvent nié, que le vrai nom du peintre était Oppey, et que,



John Hoppner pinx. Gaujean sc.

MISTRESS FRANCES WINNICOMBE

(Collection de M. A. de Hitroff)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Clément, Paris

pour cause d'euphonie, il aurait plus tard adopté une variante plus élégante de son nom, — variante qui existait également au pays de Cornouailles. Cependant les frères Redgrave, dans leur livre *A Century of Painters of the British School,* ainsi que la nouvelle édition du *Dictionnaire des Peintres* de Bryan, font de ce « Master Oppey » un autre prodige du pays de Cornouailles, et indiquent même la date exacte de sa mort prématurée à Londres en 1785. Nonobstant quoi je soupçonne fort que le prodige de l'Exposition de 1780 n'était autre que notre John Opie, qui aurait ainsi fait son premier début à Londres, prôné par l'habile Wolcot, avant d'y arriver en personne. Deux jeunes peintres prodiges sortant en même temps d'un pays aussi invraisemblable, et peignant tous les deux pour ainsi dire par inspiration, sans avoir reçu aucune instruction, c'est beaucoup!

Quand Opie vint s'établir à Londres, en 1781, il était toujours sous la protection du docteur Wolcot qui, même après la révolte partielle du jeune homme, dont j'ai déjà dit un mot, continua de le pousser, moitié par admiration sincère pour son talent, moitié pour faire valoir une découverte dont il tirait vanité comme faisant honneur à sa perspicacité. Par son entremise le jeune prodige fut de suite présenté à Sir Joshua Reynolds, qui l'accueillit amicalement et ne cacha pas l'étonnement que lui causaient les larges et puissantes études réalistes qu'Opie lui soumit en cette occasion. C'étaient des portraits-études brossés chez lui en province, et représentant un *Juif* et un *Mendiant de Cornouailles.* Un dialogue rapporté par l'élève favori de Reynolds, Northcote, dans sa *Vie de Sir Joshua Reynolds*, nous prouve combien le vieux maître fut impressionné par la puissante personnalité artistique qui se révélait ainsi à lui. Northcote arrive du grand voyage obligé en Italie, et vient présenter ses hommages à son vénéré maître. Alors ce dernier, moitié sérieux moitié ironique, et voulant aussi l'effrayer un peu, dit : « Il nous arrive un merveilleux jeune homme de Cornouailles. » A quoi Northcote répond : « Bien, sir Joshua, et à qui ressemble-t-il? — A qui, eh bien! au Caravage, seulement en plus beau! » Northcote avoue naïvement qu'il conçut de cette description une grande frayeur et craignit d'avoir entrepris sans utilité le voyage coûteux dont il revenait en ce moment. Ce qui ne l'empêcha pas plus tard de reconnaître sans arrière-pensée son admiration pour les œuvres d'Opie. Devant le réalisme large et ferme, les ombres noirâtres, le parti pris de clair-obscur du nouveau peintre, certains critiques et amateurs avaient prononcé le nom de Rembrandt. Reynolds, connaisseur aussi expé-

rimenté pour ce qui regarde la peinture hollandaise que pour la peinture italienne, et grand imitateur lui-même de Rembrandt en ce qui regarde la couleur et l'éclairement de ses portraits d'hommes, eut le mot plus juste quand il prononça le nom du Caravage. En réalité, le modelé puissant, le clair-obscur violent, les tons de chair cadavériques de ce dernier avaient une singulière ressemblance avec les qualités analogues d'Opie, qui cependant ne pouvait guère connaître la peinture du maître italien, et n'avait peut-être pas même entendu prononcer son nom.

Par l'entremise de Mrs Boscawen, — une dame influente dont Wolcot s'était attiré l'amitié en composant sur la mort de son fils une élégie touchante, — Opie eut la rare chance de pouvoir peindre Mrs Delany, une vieille dame qui jouissait à la cour d'une position exceptionnelle et exerçait une véritable influence sur le roi Georges III et son épouse, la reine Charlotte. Ce portrait, qui orna longtemps la chambre à coucher royale, à Windsor, passa ensuite au palais de Hampton-Court et fait actuellement partie de cette dernière collection, appartenant encore à la couronne, mais devenue en quelque sorte une galerie publique. Il eut auprès de la famille royale un tel succès, que le jeune peintre fut mandé auprès du roi à Windsor. Wolcot nous apprend qu'il passa une partie de la nuit qui précéda cette entrevue solennelle, à apprendre à son protégé les profonds saluts d'usage qu'il lui faudrait exécuter le lendemain au moment de l'apparition du roi et de la reine. La présentation eut lieu avec un entier succès, et Opie soumit à la famille royale plusieurs toiles, y compris deux des curieuses études de cette première période, un *Vieux juif* et un *Mendiant avec son chien*, dont le roi acheta la première avec une autre toile encore. Benjamin West, déjà à cette époque peintre en titre du roi, assista à l'entrevue et se montra, paraît-il, assez bienveillant.

Aussitôt après, vint un moment de vogue colossale que le peintre eut le rare bon sens d'apprécier à sa vraie valeur, tout en en faisant autant que possible son profit. Il reçut immédiatement l'ordre de faire les portraits de Leurs Altesses le duc et la duchesse de Gloucester et peignit aussi plusieurs beautés de la cour, lady Salisbury, lady Charlotte Talbot, lady Harcourt et autres. Ce fut aussi en 1782 qu'Opie exposa pour la première fois à la Royal Academy, où, pour son début, il n'envoya pas moins de cinq toiles ainsi intitulées : *Tête de vieillard, Paysan et paysanne, Vieille femme, Jeune paysan avec son chien, Mendiant.* Dorénavant, notre peintre ne devait pas manquer



NYMPHE ENDORMIE, PAR JOHN OPIE.

(D'après la gravure de Peter Simon.)

une des expositions de l'Académie, si ce n'est celles de 1791 et 1793 ; il y envoya en tout 143 toiles dans l'espace de vingt-cinq ans, et, comme on le verra bientôt, devint, vers la fin de sa carrière, un de ses membres les plus influents. Il est d'autant plus curieux de constater, dans les admirables expositions de maîtres anciens, organisées depuis 1870 par l'Académie, à Burlington-House, la présence, en très petit nombre, des œuvres d'Opie, là où ses rivaux et contemporains ont brillé si souvent. Sous ce rapport, la défunte Grosvenor Gallery a été mieux partagée que son aînée.

Pendant cette première période d'engouement, qui dura un peu plus d'une année, il y avait encombrement à l'atelier dans lequel Opie s'était établi à Londres ; on se montra même momentanément oublieux des réputations depuis longtemps consacrées par la renommée. Puis vint vite la réaction, à laquelle Opie lui-même s'était attendu. C'étaient surtout les grandes dames et les élégantes qui voulaient absolument se faire peindre par l'artiste alors si fort en renom, et celles-ci en réfléchissant un peu après coup ne retrouvaient guère chez lui cette grâce exquise, mais souvent artificieuse, à laquelle un Reynolds, un Gainsborough, un Romney les avaient habituées.

On reprochait à Opie sa lourdeur, son réalisme excessif, les tons de ses chairs, même la largeur puissante de son exécution. Bref, dans un court espace de temps, l'atelier du pauvre débutant fut aussi complètement abandonné qu'il avait été dans les commencements encombré, et le peintre, nullement découragé, — puisque avec un rare bon sens il avait prévu le cas, — resta seul et eut tout le loisir de continuer ses études artistiques et autres. Au moment de sa popularité il avait épousé la jolie Mary Bunn, fille d'un avoué doublé d'un usurier, domicilié à Saint-Botolph, Aldgate, dans la cité de Londres. Ce mariage ne fut point heureux, puisque Mrs Opie, après avoir eu pendant douze ans une conduite plus ou moins légère, finit par s'enfuir en 1795 avec un certain Edwards. Sur quoi le mari, se conformant à la procédure compliquée qui était obligatoire à cette époque en pareil cas, attaqua les coupables devant le tribunal du King's Bench, et puis devant le tribunal consistorial de l'évêque de Londres, lequel prononça contre la volage épouse le divorce absolu. Opie, dévoré toujours de cette soif d'instruction qu'il avait éprouvée dès son enfance, utilisa encore ses loisirs à se cultiver l'esprit de toutes les façons; apprenant le français, le latin, et lisant avec la plus grande assiduité les poètes déjà classiques comme Shakespeare,

Milton, Dryden, Pope, et ceux qui allaient le devenir, comme Gray.

Ce fut en 1786 que le fameux Alderman Boydell conçut le projet de sa grande édition illustrée de Shakespeare, et de sa Shakespeare Gallery, pour laquelle tous les peintres en renom furent invités à fournir une ou plusieurs toiles sur des thèmes shakespeariens. Cette édition et cette collection de toiles commandées par l'ardent et généreux échevin lui coûtèrent, avec la galerie qu'il érigea dans Pall-Mall, pour les loger, plus de 300,000 livres sterling, dont une faible partie seulement lui fut remboursée par le produit de l'entreprise et la vente éventuelle des tableaux. Opie peignit tout d'abord, pour la Gallery de Boydell, cinq sujets historiques d'une importance considérable, dont les plus admirés, lors de leur apparition, furent deux scènes tirées du drame historique, le *Roi Jean*, et les pages composées d'après le *Conte d'Hiver* et *Roméo et Juliette*.

En jugeant ces toiles et les œuvres analogues qui valurent alors à Opie une grande réputation de peintre d'histoire, il ne faut pas perdre de vue que ce qu'on appelait communément le grand art — l'art de la grande décoration monumentale, l'art visant à rendre l'histoire sacrée et l'histoire profane — ne s'était jamais acclimaté en Angleterre, où les artistes n'avaient guère devant eux les exemples qu'il aurait fallu pour marcher sans tâtonnements dans une voie si rude et si peu pratiquée. Les escaliers et plafonds de Verrio à Windsor et à Hampton Court, les décorations de la grande salle de Greenwich Hospital et de la coupole de Saint-Paul par Thornhill étaient là pour effrayer plutôt que pour encourager. Hogarth échouait honorablement avec sa *Sigismunda;* Reynolds risquait de compromettre sa réputation avec sa *Mort de Didon* et son *Hercule étranglant les serpents;* Lawrence devait également échouer plus tard avec un immense *Satan* manquant absolument de conviction et frisant même le ridicule. Seul l'Américain Copley sut se faire une renommée méritée en traitant avec une suffisante dose de réalisme, mais aussi avec une véritable dignité de style, de grandes pages d'histoire nationale et contemporaine, comme la *Mort de Chatham* et la *Mort du major Peirson*, qu'on voit actuellement à la National Gallery.

Si l'on considère qu'Opie n'avait jamais fait d'études suivies ni passé par aucun atelier célèbre, qu'il n'avait jamais pu voir de près le grand art italien sur lequel on continuait encore à baser tout sujet historique, toute décoration monumentale, on s'étonnera plutôt de sa réussite partielle que de ses nombreuses défaillances. Les deux principales toiles du maître dans le genre historique sont l'*Assassinat*

de Jacques Ier d'Écosse et l'*Assassinat de Rizzio*. La première toile parut à l'Exposition de la Royal Academy en 1786, avec une *Nymphe endormie* et plusieurs autres tableaux; le *Rizzio* y fut envoyé en 1787, et ce sont ces deux œuvres qui amenèrent sans doute son élection dans cette même année comme membre associé (A. R. A.) de la Royal Academy, puis peu de mois après comme membre (R. A.) de cette même auguste corporation. On peut encore les examiner à loisir dans la collection municipale de tableaux réunie dans la galerie nouvellement construite au Guildhall. Il ne faudrait pas soumettre à une critique trop sévère ces fougueuses compositions, avec lesquelles on pourrait classer de nombreuses pages analogues basées sur des sujets historiques ou sacrés, et connues surtout par la gravure. Parmi les plus curieuses sont certains sujets tirés encore de Shakespeare, tels que *Timon d'Athènes*, le *Jeune duc d'York, frère d'Édouard V, ravi par Richard III à sa mère*, et une parabole tirée des Écritures saintes : *The Lord of the Vineyard*. On pourrait reprocher au peintre, dans toutes ces ambitieuses inventions, la lourdeur, le tragique plutôt théâtral que fondé sur la nature, le manque d'une éducation artistique suffisante pour lutter victorieusement avec les difficultés intellectuelles et techniques propres au genre.

J'aime mieux cependant louer chez Opie, là même où il n'a pas su complètement réussir, une certaine énergie virile, un certain noble réalisme dans les têtes, qu'on ne retrouve point chez ses contemporains; ainsi que l'absence de cette mièvrerie de l'époque, souvent tolérable et même parfois charmante dans le portrait, mais qu'on ne saurait admettre dans les sujets tirés de l'histoire, de la poésie, ou des livres saints.

En dehors du portrait cependant, son œuvre la plus réussie est, selon mon avis, ce grand tableau de genre, l'*École*, qu'il dut peindre un peu avant les compositions historiques dont il vient d'être question, puisqu'il fut magistralement gravé à la manière noire par Valentine Green en 1785. L'*École*, qui appartient actuellement à lord Wantage, fit sa réapparition en 1888 à la Grosvenor Gallery, lors de l'Exposition centennale d'art anglais (1737-1837). On peut y critiquer le ton trop froid des chairs en lumière et le contraste trop violent qui s'accentue entre celles-ci et les ombres noirâtres, mais on ne peut nier la largeur et la puissance de l'effet ni le sérieux de l'œuvre — sérieux qui paraît même excessif par rapport à la simplicité du sujet. Un morceau vraiment admirable dans cette toile est la vieille maîtresse d'école, encore droite et vaillante, dont la tête,



L'ÉCOLE, PAR JOHN OPIE.

vigoureusement modelée et pleine de style, rappelle sans imitation voulue les vieilles femmes de Rembrandt.

La toile qu'Opie peignit pour la Royal Academy — ou plutôt qu'il lui offrit lors de son élection, — et qui doit se trouver encore dans la *Diploma Gallery* de Burlington House, est *Age and Infancy*, étude assez médiocre d'un vieillard contemplant à la lumière d'une lampe un enfant nu, qu'il ne faut pas confondre avec la variante beaucoup plus réussie du même sujet gravée à la manière noire par John Raphaël Smith. Pendant les années qui suivirent son élection à la dignité si convoitée d'académicien, Opie, ayant recouvré comme portraitiste une grande partie du succès dont il avait joui au moment de ses débuts, trouva néanmoins le moyen de composer une vingtaine de grands sujets historiques, poétiques et sacrés, destinés tout d'abord à être reproduits en gravure pour les publications *Macklin's Poets*, *Macklin's Bible*, et *Bowyer's Hume's History of England*. Un de ces dessins surtout, le *Sacrifice de la fille de Jephthé*, a joui et jouit même encore dans toute la Grande-Bretagne d'une popularité exceptionnelle. Ce fut en 1797, quand Opie avait atteint l'âge de trente-six ans, qu'il rencontra, à Norwich, Amelia Alderson, jeune femme de vingt-neuf ans admirablement belle et d'un esprit fort distingué, qui appartenait à une excellente famille du comté de Norfolk. Dès la première rencontre il devint éperdument amoureux de miss Alderson, qui quoique occupant une position sociale qu'on considérait alors comme supérieure à la sienne, se montra très touchée de ses attentions et consentit bientôt à l'épouser. C'était le grand bonheur de sa vie, le soutien des quelques années qui lui restaient encore à vivre, que le peintre rencontrait ainsi. Les amoureux se marièrent en 1798 et s'en allèrent aussitôt habiter au n° 8, Berners St, près d'Oxford St, à Londres, où ils continuèrent à demeurer jusqu'à la mort du peintre en 1807.

On peut juger du type pur et élevé de la belle Amelia Opie d'après le portrait peint par son mari et gravé par Hopwood. Elle acquit après son mariage une véritable célébrité littéraire, d'abord avec un roman, *Père et fille*, publié en 1801, puis avec un autre, *Adeline Mowbray*, ou *Mère et fille*, publié en 1804 et dont la redoutable *Edinburgh Review* fit en 1806 une critique des plus favorables. Elle écrivit aussi une touchante préface biographique pour la publication posthume des discours prononcés par Opie à l'Académie en sa qualité de professeur de peinture. On crut remarquer vers cette époque un changement et un progrès marqué dans la manière dont le maître rendait

la beauté féminine, qu'il avait trop méconnue ou trop peu comprise au moment de ses débuts; et non sans vraisemblance on attribua ce changement aux charmes et à l'élégante simplicité de sa femme. C'est peut-être à cette époque qu'appartient le magnifique portrait de *Mistress Frances Vinicombe*, gravé pour la *Gazette des Beaux-Arts* avec une si grande finesse et une si parfaite compréhension du maître, par M. Gaujean. Cette toile, qui appartient actuellement à un amateur russe, M. A. de Hitroff, parut à l'*Exposition des Arts au début du siècle*, ouverte en 1890 au palais du Champ-de-Mars. On reconnaît bien la main d'Opie dans la largeur et la simplicité du dessin et aussi dans le modelé un peu lourd des bras, mais le ton chaud et ambré en fait en quelque sorte une exception dans l'œuvre du peintre. La jeune femme représentée avec un si grand charme est sans doute parente du *Reverend John Vinicombe*, dont nous retrouvons le portrait — également par Opie — à Pembroke College dans la ville universitaire d'Oxford. Je ne saurais dire si c'est ici au juste qu'il faudrait placer le beau portrait de la célèbre *Mary Wollstonecraft* (épouse de Godwin et mère de Mary Shelley), que possède actuellement lady Shelley, veuve de sir Percy Shelley, le fils unique du poète; ni la toile de la National Gallery, qui rend d'une façon si saisissante le type noble et presque viril de cette même femme remarquable. En 1802, Opie fit, avec sa femme, un voyage d'agrément à Paris et se plongea avec délices dans les merveilles artistiques du Louvre, regorgeant déjà à cette époque des trésors rapportés en trophées de guerre par Napoléon. Dans ces galeries même, il fit, par l'entremise de sa femme, la connaissance du fameux homme d'État, Charles-James Fox, qui touchait déjà à la fin de sa brillante carrière. Le résultat de cette rencontre fut le grand portrait en pied que le maître fit de Fox en 1804 et qui se trouve actuellement chez le comte de Leicester à Holkham (gravé par S. W. Reynolds). Il paraît que, lors des rares séances que Fox put accorder au peintre, l'atelier de ce dernier fut envahi par les amis et connaissances du grand homme, qui lui prodiguaient les avis et les conseils les plus divers, jusqu'à ce que Fox lui-même dût intervenir pour le délivrer. C'est une scène qui rappelle étrangement le premier acte si finement observé du *Chamillac* d'Octave Feuillet, se passant dans l'atelier d'un jeune peintre en renom. Les relations d'Opie avec son ex-mentor, le Dr Wolcot, s'étaient beaucoup espacées depuis la rupture, en 1782, de leur association, mais elles continuèrent néanmoins jusqu'au second mariage du peintre, époque à laquelle ils cessèrent à peu près de se voir. Il

paraît que la charmante et docte Amelia Opie ne pouvait souffrir les façons trop autoritaires du redouté critique et satiriste. Cependant, Opie, qui n'avait guère ralenti ses ardents efforts pour combler les lacunes d'une éducation nécessairement défectueuse, avait fini par acquérir de sérieuses qualités littéraires. Son premier essai comme écrivain avait été l'article sur sir Joshua Reynolds, inséré dans l'édition que fit Wolcot du *Dictionnaire des peintres* de Pilkington. Ensuite vinrent les conférences sur les *Principes de l'Art*, qu'il fit à la *Royal Institution*, devant le public en même temps élégant et instruit qui fréquentait cette salle d'élite — conférences dont il se montra lui-même beaucoup moins satisfait que le public. Ce fut en 1805 qu'il obtint la haute faveur d'être élu professeur de peinture à l'Académie. Dédaignant de se ménager, en profitant du règlement qui lui accordait trois ans pour préparer ses discours en chaire, le maître voulut absolument entrer en fonctions dès l'hiver de 1806-1807. Il put donner en tout quatre conférences sur les six que voulait le règlement. Elles avaient pour sujet le *Dessin*, l'*Invention*, le *Clair-obscur* et la *Couleur;* la première eut lieu le 16 février et la dernière le 9 mars 1807. J'ai déjà dit qu'après la mort prématurée du peintre, ses discours furent publiés avec une préface d'Amelia Opie. Au moment où il parvenait à l'apogée de la fortune, qu'il avait méritée par de si nobles efforts, Opie fut atteint d'une mystérieuse maladie de la moelle épinière, qui résista à tous les soins de cinq des médecins les plus en renom de Londres; ceux-ci avouèrent même ignorer la vraie nature du mal, qui ne fut révélée que trop tard, par une autopsie. Pendant son délire, il ne cessait de s'occuper encore de ses toiles inachevées, destinées à la prochaine exposition de la Royal Academy. Profitant d'un intervalle de lucidité, il fit même venir son élève Thomson, et parvint à faire terminer par lui, en sa présence, le fond d'un grand portrait du duc de Gloucester, auquel sa pensée semblait surtout s'attacher.

Opie mourut le 9 avril 1807, et fut enseveli avec grande pompe dans la cathédrale de Saint-Paul, près du tombeau qui avait reçu, en 1792, la dépouille mortelle de Reynolds. Non seulement les membres de l'Académie, mais nombre de personnages haut placés, amis ou clients du maître, se joignirent au cortège funèbre, qui partit de la modeste demeure de Berners Street pour s'acheminer vers l'église métropolitaine.

La largeur et la simplicité, le réalisme puissant et élevé qui faisaient le fond de la méthode d'Opie, et qui lui ont assuré une place

au premier rang de ses contemporains de la même école, n'ont pas toujours trouvé grâce devant les critiques anglais. Richard et Samuel Redgrave, dans leur livre déjà cité, *A Century of Painters of the British School*, tout en accordant au peintre ces mêmes qualités, lui reprochent outre mesure, mais non sans justesse, le peu de charme de son coloris, la lourdeur et la froideur de ses lumières, son exécution d'une largeur trop sommaire, et sa manière de comprendre et d'interpréter la beauté féminine. Ils n'ont pas su eux-mêmes comprendre cette fierté de style, qui, cependant, n'est point de l'emphase, cette simplification du réel qui en conserve toutes les parties essentielles, cette ferme volonté de s'attacher à rendre la nature et non la mode, qui lui permettent de se tenir à côté des peintres dont la brosse était plus souple, plus variée, plus accomplie que la sienne.

On peut encore voir dans les collections publiques ou quasi publiques du royaume, en dehors des toiles déjà citées dans le texte, les œuvres suivantes : à la National Portrait Gallery, les portraits du peintre lui-même, du graveur *Bartolozzi* et du publiciste *Holcroft;* à la Dulwich Gallery, un autre portrait du peintre lui-même; à Manchester, un sujet shakespearien, *Troïlus, Cressida et Pandarus,* prêté par la National Gallery; au Garrick Club, une importante toile, *The Gamester*, montrant, dans une scène de la comédie de ce nom, les portraits de plusieurs d'entre les principaux acteurs de l'époque.

Je dois, en terminant, avouer mes obligations à l'excellente monographie *John Opie and his Works*, publiée en 1878, avec un catalogue comprenant 760 toiles et esquisses du maître, par M. J. Jope Rogers (autrefois secrétaire de l'*Arundel Society*), à laquelle j'ai emprunté en grande partie les détails biographiques de cette étude. Les livres déjà cités d'Allan Cunningham et des frères Redgrave, ainsi qu'une curieuse publication, *Bibliotheca Cornubiensis* — espèce d'encyclopédie pour le comté de Cornouailles, rédigée par MM. Clement Boase et William Prideaux-Courtney —, m'ont aussi fourni des renseignements fort utiles.

CLAUDE PHILLIPS.



CESARE DA SESTO

Le Musée du Louvre expose sous le nom de Raphaël, dans la Salle des boîtes, un dessin à la sépia représentant la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*[1]. Ce dessin est une véritable merveille, et par le charme du sentiment et la science parfaite de l'exécution, il peut passer pour l'un des plus admirables dessins qui, au Louvre, portent le nom de Raphaël.

Je pense toutefois que l'attribution à Raphaël ne s'impose pas avec certitude et que ce dessin doit plutôt être restitué à l'École lombarde, à un élève de Léonard de Vinci. Entre ce dessin et les œuvres de Raphaël il me paraît y avoir des différences essentielles, tant dans la conception première de l'œuvre d'art que dans la manière de l'exécuter.

Ni le type, ni l'expression de la Vierge ne sont raphaëlesques. Ce visage allongé, ce menton pointu, ce nez long et fin, surtout ces lèvres minces tirées par un sourire, c'est la caractéristique de Léonard et de tous les maîtres qui l'ont suivi; c'est le type même créé dans la *Vierge aux rochers* du Musée du Louvre. Chez Raphaël, le type féminin est toujours d'une race plus robuste, le menton est plus carré, le nez plus large, le visage d'un ovale moins allongé, et

1. Ce dessin a été gravé par M. Henriquet Dupont et photographié par Braun, n° 260 de son catalogue.

ce qui est un signe plus essentiel encore, les femmes de Raphaël sont des vierges sérieuses qui ne sourient jamais.

Non moins significatif est le type de l'Enfant Jésus. Les enfants de Raphaël sont presque toujours de petits hommes plutôt que de jeunes êtres potelés, aux chairs grasses et molles. Sur ce point, Raphaël reste fidèle aux traditions de l'École ombrienne et ne participe que de loin aux recherches naturalistes qui furent le propre de Léonard, à cette étude minutieuse des petits enfants, sans os et sans muscles, aux jointures fines enserrées dans de petits bourrelets de chair.

Dans le dessin du Louvre, l'Enfant Jésus met une main dans le corsage de sa mère et de l'autre presse son sein qu'il s'apprête à saisir. Ce trait est de la plus haute importance. Jamais Raphaël n'a découvert le sein de la Vierge, jamais il n'a fait une Vierge allaitant son fils, tandis qu'au contraire cette représentation est très fréquente dans l'École lombarde et constitue un des caractères qui lui sont particuliers.

De toute cette œuvre se dégage l'impression d'un art féminin et raffiné. La caractéristique de l'art de Raphaël me paraît être au contraire la noblesse, la dignité, une majesté un peu froide. Raphaël n'est jamais très familier. Chez lui la Vierge n'est pas une jeune mère qui allaite son enfant et lui sourit, c'est une vierge craintive et respectueuse qui veille sur l'Enfant Dieu et qui l'adore.

Des conclusions semblables nous seront fournies par l'étude de la technique de ce dessin. A l'opposé de Léonard, Raphaël n'aime pas les dessins finement et patiemment exécutés. Tandis que les dessins de Léonard sont presque toujours des merveilles de travail, où des têtes, des mains, des pieds, des draperies sont modelés jusqu'au trompe-l'œil, les dessins de Raphaël ne sont ordinairement que des esquisses rapides, où la finesse de l'exécution est entièrement subordonnée à la recherche de l'effet général. Raphaël se préoccupe surtout de la mise en place, du groupement des figures, et il se déclare satisfait dès que les lignes essentielles de la composition sont établies. Et ces deux manières de travailler sont le résultat, non d'un caprice, mais des théories mêmes de Raphaël et de Léonard sur la beauté et l'idéal. Tandis que Léonard est un maître convaincu de la souveraine beauté de la nature et de l'impérieuse nécessité de lui être fidèle, Raphaël tient la nature pour imparfaite et cherche un idéal qui lui soit supérieur. Dès lors, pour lui, le dessin sur nature n'est plus qu'une indication première, un point de départ. Il devient

inutile de trop préciser les formes puisque ces formes sont destinées à être modifiées dans la suite, à être épurées, ennoblies conformément à un certain idéal. Dans ces conditions, un dessin trop rigoureux non seulement devient inutile, mais même peut constituer un danger. Dans son œuvre définitive, Raphaël ne manque jamais de supprimer les détails trop précis qui particularisent les formes et leur donneraient un trop vif caractère d'individualité. Et c'est pourquoi Raphaël a esquissé surtout des croquis d'ensemble et n'a jamais fait pour un de ses tableaux de Vierges un dessin aussi fini que le dessin du Louvre que nous étudions.

On remarquera également que, dans la période florentine de Raphaël, il n'existe pas de dessin au bistre et que cet emploi du lavis est au contraire très fréquent chez Léonard et ses élèves.

Enfin le parti pris lumineux du dessin, cette disposition en larges masses d'ombre et de lumière, est un caractère technique qui ne se retrouve ni dans les dessins ni dans les peintures de Raphaël.

Dans l'histoire de l'art italien il est un fait que l'on est trop souvent porté à oublier, c'est le grand laps de temps qui sépare Raphaël de Léonard : un tiers de siècle! et cela au moment de la prodigieuse activité du xve siècle italien, alors que tous les dix ans l'art change de physionomie.

Lorsque Raphaël commence à travailler à Florence, il trouve déjà accomplie non seulement l'œuvre de Léonard, mais encore celle de toute son école. Beltraffio a 16 ans de plus que Raphaël, Luini 14, Andrea Solario au moins autant. En 1505, avant que Raphaël ait produit aucune œuvre personnelle, Sodoma a déjà peint les admirables fresques de Monte Oliveto.

Dans l'étude du génie de Raphaël, après avoir insisté sur l'antériorité de l'École léonardesque, il est encore plus important de dire combien l'influence de cette école fut faible sur Raphaël et, d'une façon générale, sur l'École florentine.

Le style de Léonard, si précis, si minutieux, cet art de chevalet qui met des années à modeler une seule figure, convenait mal au milieu florentin où dominait la tradition des vastes et rapides travaux de la fresque. Léonard ne fit pas école à Florence; c'est à Milan, au nord des Apennins, qu'il trouva un milieu apte à le comprendre, et c'est là seulement qu'il eut des élèves et fonda une école.

Lorsque Raphaël vint à Florence, l'influence de Léonard n'y était pas dominante et les jeunes artistes allaient surtout du côté de Michel-Ange et de Fra Bartolomeo. Raphaël pouvait bien entendre parler de



LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS, PAR CESARE DA SESTO.

(Dessin à la sépia du Musée du Louvre.)

D'après un état de la gravure d'Henriquel, éditée par Goupil.

Léonard, il n'était pas à même de bien le comprendre. S'il a regardé les quelques rares œuvres de Léonard qui étaient alors à Florence, s'il a cherché à lui emprunter ses formes, il n'est pas parvenu à lui rien dérober de son esprit. La pauvre imitation qu'il fit de la *Joconde*, dans son portrait de *Madeleine Doni*, en est une preuve saisissante.

Ma conclusion est que le dessin du Louvre appartient non à Raphaël ou à un florentin, mais à l'École de Léonard. Je ne pense pas toutefois que le nom de Léonard puisse être prononcé ici. Les dessins de Léonard ont encore une plus grande beauté, un trait plus précis, plus nerveux, un modelé plus serré. Notre dessin est l'œuvre d'un maître soumis directement à l'influence de Léonard, mais né quelques années après lui. Il doit être cherché dans cet admirable groupe d'artistes lombards qui comprend Luini, Solario, Giam Pietrino, Bernardino de' Conti, Beltraffio, le Sodoma et Cesare da Sesto.

En analysant le style particulier de ces maîtres, nous pourrons, je crois, parvenir à plus de précision dans l'attribution du dessin du Louvre. Ce dessin a des traits profondément léonardesques, mais la souplesse de l'exécution, la suppression de toute dureté, le parti pris de traiter le dessin par larges masses de lumière, plus en coloriste qu'en graveur, ce style particulier qui nous a fait écarter le nom de Léonard, doit nous faire écarter de même le nom des maîtres qui le suivent immédiatement pour nous faire rechercher un maître plus jeune, un maître né vers 1480, au moment où apparaissent le Titien, le Giorgione, Lorenzo Lotto, le Pordenone, Raphaël, A. del Sarto, un maître qui, tout en tenant encore de Léonard, ferait pressentir le Corrège. Pour ces raisons, les noms de Solario, Giam Pietrino, Bernardino de' Conti, Beltraffio, Luini étant écartés, nous restons en présence du Sodoma et de Cesare da Sesto. Le Sodoma, dans ses premières années, a subi profondément l'influence de Léonard et quelques-unes de ses figures de femmes rappellent la Vierge du dessin du Louvre. Mais le Sodoma ne paraît pas s'être attaché à la représentation des madones et avoir recherché avec autant d'amour d'aussi fines silhouettes. En outre, la plupart des dessins que nous connaissons de lui ont presque toujours un faire haché, à larges traits parallèles, qui ne rappelle pas l'exécution si moelleuse de la *Vierge* du Louvre. Nous restons en présence de Cesare da Sesto et c'est bien à lui que tout se rapporte dans notre dessin, à ce Cesare qui a su réunir le sentiment de Léonard et la souplesse de Raphaël, qui possède l'esprit d'un maître né en 1450 et l'exécution d'un maître né vers 1480.

Dans toute cette discussion, nous avons recherché avec soin les caractères particuliers par lesquels notre dessin se rattachait à l'école de Léonard, mais il n'est pas entré dans notre pensée de dire qu'il n'avait aucun caractère raphaëlesque. Ces caractères sont assez notables pour que, jusqu'à ce jour, l'attribution à Raphaël n'ait soulevé dans la critique aucune contestation. Or, s'il est vrai que notre dessin ait cette particularité de rappeler le style de Raphaël et celui de Léonard, c'est une raison de plus pour prononcer le nom de Cesare da Sesto. Les critiques en effet ont toujours été unanimes à nous parler de Cesare da Sesto comme du maître qui s'était le plus approché de Léonard en même temps que de Raphaël. M. Gironi (*Pinacoteca di Milano*) dit que, dans la *Vierge et Saints* du Brera, les enfants semblent de la main de Raphaël et les têtes de vieillards de la main de Léonard. Et les historiens sont tous d'accord pour vanter la grande beauté des œuvres de Cesare da Sesto. La *Vierge* de Turin paraissait si belle à M. Waagen qu'il la supposait peinte par Léonard. Enfin il est important de se rappeler que les dessins de Cesare ont été tout particulièrement remarqués par la critique. Lomazzo les dit « si vraiment merveilleux, avec des attitudes si justes et si appropriées au sujet, qu'ils ne sauraient être surpassés ». (*Tratatto della Pittura.*) Dans son livre *Idea del Tempio della pittura*, Lomazzo revient encore sur cette beauté des dessins de Cesare : « Dans cette partie, dit-il, il a été exceptionnel (rarissimo), comme on peut le voir dans toutes ses œuvres et spécialement dans l'*Hérodiade*, que j'ai possédée et qui est aujourd'hui la propriété de l'empereur Rodolphe II. » Et pour la science de disposer les ombres et les lumières, Lomazzo cite Cesare et Lorenzo Lotto comme les meilleurs disciples de Léonard. Enfin nous savons que Raphaël tenait en très grande estime le talent de Cesare da Sesto. Les historiens nous ont conservé un propos de Raphaël à Cesare qui témoigne de l'amitié et aussi de la rivalité des deux maîtres : « Cesare, comment se fait-il qu'étant si amis nous puissions être de si grands rivaux en peinture? »

Si de ces considérations historiques nous passons à l'étude des œuvres que nous connaissons de Cesare, nous trouverons la confirmation de notre hypothèse. Dans le très petit nombre de *Vierges* que nous possédons de lui, il en est deux allaitant l'Enfant Jésus et nous trouvons ainsi chez lui ce premier caractère important qui n'existe dans aucune œuvre de Raphaël. De plus nous voyons le même type de la Vierge et de l'Enfant, les mêmes silhouettes dans les tableaux de Turin, de Milan et de Naples. Dans la *Vierge* du Brera, ce sont les

mêmes gestes câlins de l'enfant tenant d'une main le sein de sa mère et jouant de l'autre dans son corsage, ce sont surtout les mêmes traits, la même pose de la tête, le même regard et la même figure. Cette tête de l'Enfant Jésus me paraît être une véritable signature pour le dessin du Louvre.

Pour toutes ces raisons nous proposons l'attribution à Cesare da Sesto du dessin du Louvre, la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*[1].

Nous ne connaissons qu'un très petit nombre d'œuvres de Cesare da Sesto. Cesare a partagé le sort des maîtres milanais qui sont restés longtemps inconnus parce que Vasari n'a pas parlé d'eux dans sa *Vie des peintres*. C'est ainsi que le nom de Cesare da Sesto ne se trouve qu'accidentellement sous sa plume, une fois dans la vie de Balt. Peruzzi et une autre fois dans la vie de Dosso Dossi. Cesare da Sesto n'a donc pas conservé la gloire à laquelle il avait droit, mais il est certain que ses œuvres, en raison de leur grande beauté ont dû résister aux causes de destruction; il est vraisemblable qu'elles figurent dans les musées aux places d'honneur, portant le nom des plus grands maîtres et surtout ceux de Léonard et de Raphaël. Cesare da Sesto a vécu plus longtemps que Raphaël, et tandis que l'on attribue à Raphaël des centaines d'œuvres, c'est à peine si nous sommes en mesure d'en attribuer une douzaine à Cesare. Il est possible aujourd'hui de réparer en partie cette injustice du sort.

Le Musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg inscrit sous le nom de Léonard de Vinci une *Vierge et Saints* qui est un des grands chefs-d'œuvre de la peinture, et cette Vierge me paraît être une œuvre incontestable de Cesare da Sesto. La plus petite comparaison avec la

1. Relativement à ce dessin, je signalerai une petite curiosité, c'est l'existence dans la galerie Borghèse, à Rome, d'une peinture le reproduisant trait pour trait et dans des dimensions absolument semblables. La peinture du Borghèse est attribuée au Baroche, et, si elle n'a pas cette souplesse de facture en même temps que cet abus d'ombres bleues et de chairs roses qui caractérisent le Baroche, elle est néanmoins assez près de ce maître et elle est certainement une œuvre romaine de la fin du XVI[e] siècle. Cette petite peinture, qui ne saurait, en aucun cas être considérée comme l'œuvre du maître qui a dessiné la *Vierge* du Louvre, nous montre ce que devient une œuvre du XV[e] siècle entre les mains d'un artiste du XVI[e] siècle. Dans les mains du copiste de la galerie Borghèse, tout le charme du dessin du Louvre s'est évaporé et cela sans qu'aucune modification essentielle ait l'air d'avoir été faite. Le dessin semble avoir été décalqué, et cependant il a suffi d'un léger arrondissement des formes, de la suppression du sourire, de l'épaississement d'un manteau pour enlever à l'œuvre tout son caractère aérien, toute sa fleur de jeunesse et pour faire de l'œuvre exquise d'un naturaliste italien du XV[e] siècle, une œuvre banale de la Renaissance du XVI[e] siècle.

Vierge et Saints du Brera rend cette attribution certaine. Dans les deux œuvres on voit aux côtés de la Vierge un vieillard (saint



HÉRODIADE, PAR CESARE DA SESTO.

(Musée impérial de Vienne.)

Joseph), et ces deux figures sont identiques; un décalque ne les ferait pas plus semblables. Cette preuve pourrait nous dispenser de toute autre recherche, mais pour faire connaitre les particularités du style

de Cesare da Sesto nous indiquerons certains détails qui sont communs à la *Vierge* de l'Hermitage et aux autres œuvres de Cesare : aux Vierges de Milan et de Turin, au dessin de Paris, à l'*Adoration des Mages* de Naples. C'est d'abord un mouvement très particulier de l'enfant, une jambe allongée, l'autre repliée et vue en raccourci, le geste des mains posées sur le sein de la Vierge ou cherchant à s'introduire dans son corsage, la tête de l'enfant rejetée en arrière, l'extrême finesse des cheveux frisés traités un à un, une petite mèche ramenée sur le front, et chez la Vierge le ravissant sourire léonardesque. On remarquera dans un coin de la *Vierge* de l'Hermitage et de la *Vierge* du Brera un bas-relief sculpté. Dans ces deux tableaux Cesare assied la Vierge sur une table de marbre que les vêtements recouvrent en partie laissant voir dans un coin, sur les parois de cette table, un petit bas-relief sculpté. Ce goût pour la reproduction des sculptures a trouvé son plus merveilleux épanouissement dans l'*Adoration des Mages* de Naples, où Cesare a peint un arc de triomphe tout chargé de sculptures. A noter aussi un détail de très petite valeur mais qui peut être utilisé, c'est l'agrafe ronde retenant le manteau sur l'épaule de la Vierge, détail qui se trouve dans la petite *Vierge allaitant l'Enfant* de Saint-Pétersbourg et dans la *Vierge sur les nuées* de la galerie Melzi. Enfin la *Vierge* de Saint-Pétersbourg a les plus grands rapports, au point de vue de la finesse du modelé et de l'emploi des demi-teintes, avec l'*Hérodiade* de Vienne, œuvre certaine de Cesare.

On trouvera de grandes analogies entre l'enfant du tableau de Saint-Pétersbourg et l'enfant du dessin du Louvre et ces analogies constituent un nouvel argument en faveur de l'attribution de ce dessin à Cesare da Sesto.

Depuis longtemps, M. Waagen a supposé que la *Vierge* de Saint-Pétersbourg n'était pas de Léonard. Il l'a attribuée à l'École milanaise, « au moment où Léonard venant de disparaître, cette école exagère son principe et s'amollit ». M. Waagen croit le tableau fait vers 1520. Les caractères reconnus par M. Waagen sont bien ceux qui constituent l'art de Cesare da Sesto (Voir Paul Mantz, *Galerie de l'Hermitage*).

Le tableau de l'Hermitage faisait partie de la collection des Gonzague. Il disparut en 1630, lors du sac de Mantoue par les troupes impériales, et fut acquis plus tard par Catherine II.

La *Vierge et Saints* de l'Hermitage nous permet de donner à Cesare une autre œuvre : la *Vierge au bas-relief* de la Galerie Warwick. Je

ne connais pas ce tableau, mais à en juger par la description de M. Mantz (*Galerie de l'Hermitage*), il doit être de Cesare. Parlant de la *Vierge et Saints* de l'Hermitage, M. Mantz dit : « Quant au vieillard qui représenterait saint Joseph, on le connaît pour l'avoir vu dans un autre tableau, la *Vierge au bas-relief* de la Galerie de lord Warwick. Il y a, du reste, entre les deux œuvres une parenté évidente. Comme la composition du cabinet de lord Warwick, la *Vierge et Saints* de l'Hermitage montre dans un coin à droite le fragment d'un bas-relief à demi caché dans la pénombre. »

Pour l'attribution à Cesare de la *Vierge et Saints* de Saint-Pétersbourg, il n'était besoin d'aucun document historique; l'analyse des œuvres connues de Cesare da Sesto suffisait amplement à la justifier. Peut-être pouvons-nous faire un pas de plus et retrouver quelque œuvre de Cesare en nous servant des indications que les historiens nous ont transmises.

Dans sa *Vie de Baldassare Peruzzi*, Vasari nous dit : « B. Peruzzi peignit dans plusieurs salles du château fort d'Ostie en clair-obscur de très belles histoires et particulièrement des batailles; dans l'une d'elles, une escouade de soldats donnant l'assaut à une forteresse; les assaillants couverts de leurs boucliers placent les échelles contre les murailles et les assiégés les repoussent avec une fougue terrible. Dans ces fresques, il peignit de nombreux instruments de guerre antiques et toute espèce d'armes. Dans une autre salle, il fit beaucoup d'autres histoires considérées presque comme les meilleures qu'il ait faites; mais il est vrai qu'il fut aidé dans cette œuvre par Cesare de Milan. »

Dans l'histoire de Cesare cette note est très importante, car c'est une œuvre de lui autant que de Peruzzi qui est décrite par Vasari. Malheureusement, de toute cette décoration du château d'Ostie, il ne subsiste pour ainsi dire plus rien (quelques fragments dans la voûte d'un corridor : deux petites histoires en grisaille, *Hercule combattant les Centaures*, et une autre scène mythologique) [1].

Le texte de Vasari va nous apprendre bien des choses intéres-

1. M. Frizzoni a signalé chez le prince Chigi, à Rome, une fresque, des *Trois Grâces*, qui proviendrait d'Ostie. M. Frizzoni a très justement remarqué le caractère léonardesque de cette fresque et il y voit une influence du Sodoma sur Peruzzi. Grâce à l'extrême obligeance du prince Chigi, j'ai pu étudier cette fresque des *Trois Grâces*; mais je n'y ai pas trouvé de caractères suffisants pour pouvoir l'attribuer ni à Peruzzi, ni à Cesaro da Sesto. Au surplus, la plus grande incertitude règne sur la provenance de cette fresque.

santes sur Cesare. Tout d'abord il va nous permettre de dater les travaux d'Ostie et il nous dira ainsi à quelle époque Cesare habitait Rome et quel âge il avait.

D'après Vasari les peintures d'Ostie ont été faites par Peruzzi peu après son arrivée à Rome. Peruzzi vient à Rome en 1503 ; il peint le chœur de San-Onofrio, deux chapelles à San-Rocco et immédiatement après il entreprend les travaux d'Ostie. Ces travaux peuvent donc logiquement se placer vers 1504 à 1505. M. Frizzoni pense même que ces travaux ont été faits en 1503 et il suppose que Cesare était déjà à Rome depuis plusieurs années et qu'il aurait quitté Milan dès 1499 après la chute des Sforza. Quoi qu'il en soit, nous pouvons retenir pour certain que Cesare était à Rome au plus tard en 1504, plusieurs années avant la venue, à Rome, de Raphaël.

D'autre part, le mot de Vasari : « Il est vrai que Peruzzi fut aidé dans ce travail par Cesare de Milan », ne veut-il pas dire que si les œuvres de Peruzzi furent si belles, c'est parce qu'il fut aidé par Cesare? Cette phrase ne met-elle pas Cesare sur le même pied que Peruzzi, si même elle ne lui donne pas la supériorité? C'est bien ainsi que Lanzi avait interprété la phrase de Vasari : « Cesare, dit Lanzi, connut B. Peruzzi et travailla avec lui au château d'Ostie et pour ses travaux ii semble que Vasari donne la plus grande part des éloges au peintre de Milan. » D'où cette conclusion que si Cesare était déjà un si vaillant maître vers 1504, il ne devait plus être un tout jeune homme ; il devait avoir le même âge que Peruzzi, s'il n'était plus âgé que lui, et ainsi la date de sa naissance doit remonter au moins à 1480.

Pour comprendre l'importance des travaux d'Ostie, il faut se rappeler que le château fort d'Ostie avait été édifié par Jules II, alors qu'il n'était encore que cardinal, et que les peintures furent commandées par Jules II dès son avènement au trône pontifical. Cesare da Sesto était donc avec Peruzzi un des premiers artistes que Jules II prenait à son service.

Enfin la petite note de Vasari, après nous avoir fourni de précieux renseignements biographiques, va peut-être nous permettre de retrouver quelque œuvre de Cesare da Sesto.

Puisque Cesare fut le collaborateur de Peruzzi à Ostie, ne serait-il pas naturel de supposer qu'il a pu l'être dans d'autres travaux? Attachons-nous donc aux pas de Peruzzi et allons là où il a travaillé, particulièrement aux époques voisines des travaux d'Ostie. Et puisque de même Jules II a employé Cesare dans son château d'Ostie,

suivons Jules II et recherchons les travaux qu'il fit faire au début de son pontificat. Au nombre de ses premières entreprises, il faut compter d'importants travaux au Trastevère : il fait ouvrir la grande rue qui longe le Tibre, la Lungara et il met le Trastevère en communication avec le Vatican, par la porte San-Spirito. Pour ces travaux il emploie Antonio da San-Gallo, dont le frère, quelques années auparavant, avait édifié son château d'Ostie. La porte San-Spirito et la Lungara rendaient plus accessibles les églises du Trastevère et particulièrement le petit couvent de San-Onofrio. Aussi nous voyons immédiatement la petite église du couvent de San-Onofrio s'embellir. C'est, en 1505, le tombeau de l'archevêque Sacchi et, vers le même moment, l'importante décoration du chœur par B. Peruzzi. Nous retrouvons donc réunis dans le même lieu les trois noms que nous avons vus à Ostie: Jules II, San-Gallo, Peruzzi. N'y retrouverons-nous pas aussi Cesare da Sesto? N'y aurait-il pas dans ce couvent quelque œuvre milanaise de style léonardesque, que nous pourrions lui attribuer? Pour avoir la réponse, nous n'avons qu'à franchir la porte du couvent et à monter au premier étage, dans le petit couloir qui conduit à la chambre du Tasse ; là nous trouverons l'œuvre que nous cherchons, la délicieuse *Madone au donateur*, d'un caractère si profondément milanais. Cette *Madone* a été attribuée pendant longtemps à Léonard, mais cette attribution est aujourd'hui contestée par la plupart des critiques qui la considèrent comme l'œuvre d'un de ses élèves [1]. Or, cet élève quel pourrait-il être si ce n'est ce Cesare, le plus fidèle disciple du maître? Puisque aucun témoignage historique ne nous autorise à prononcer le nom de Léonard, puisque certaines naïvetés de style, la pose un peu raide des draperies, la sécheresse des contours, le dessin incertain des mains et particulièrement la grosseur disproportionnée de la main de l'Enfant Jésus font écarter le nom de l'impeccable Léonard et évoquent le nom d'un disciple, pourquoi ne pas songer au disciple qui lui a le

1. On ne peut pas songer à attribuer la *Madone de San-Onofrio* à l'époque du voyage fait par Léonard à Rome en 1514, et même en admettant le voyage de 1503, que fait supposer un document publié par Gaye (Carteggio II, 89), il est encore fort difficile de penser que Léonard ait pu peindre cette *Madone* à une époque aussi avancée de sa vie. Pour soutenir cette attribution à Léonard, la logique veut que l'on considère la *Madone de San-Onofrio* comme peinte vers 1480; or, avant 1503 tout voyage de Léonard à Rome paraît peu improbable. MM. Bode et Burckhardt (Cicerone) et M. Frizzoni attribuent cette *Madone* à Beltraffio. C'est le nom le plus vraisemblable à proposer si l'on n'accepte pas celui de Cesare da Sesto.

plus ressemblé, à Cesare da Sesto, alors que nous sommes sûrs de sa présence à Rome et que la fresque se trouve dans un lieu où travaille ce Peruzzi avec lequel Cesare était intimement lié?

La comparaison de cette fresque avec les autres œuvres de Cesare appuiera cette conclusion. Dans le type de l'Enfant Jésus nous retrouvons les caractères communs aux autres enfants de Cesare : formes potelées, vivacité de mouvement, position du corps incliné, une jambe allongée et l'autre repliée. L'analogie est grande avec l'enfant de la *Vierge* du Brera, et beaucoup plus grande encore avec l'enfant de l'*Adoration des Mages* de Naples, avec ce petit enfant qui bénit un des rois mages comme l'enfant de San-Onofrio bénit le donateur. C'est une analogie absolue de mouvement, de pose et de dessin. L'analogie est la même avec un dessin de Cesare à Windsor (dessin reproduit par Morelli (*Galerie Borghèse*). Le tableau de Naples et le dessin de Windsor sont des preuves de premier ordre en faveur de l'attribution à Cesare de la *Madone* de San-Onofrio.

A ces arguments on peut en ajouter d'autres de moindre importance. La figure de la *Madone* de San-Onofrio peut se comparer à celle de la *Vierge* du Brera, c'est le même front très découvert, les cheveux tombant droit sur les sourcils de manière à donner au front une forme triangulaire. Sur la tête de la Vierge un étroit bandeau d'étoffe est noué de chaque côté des oreilles, par un nœud très apparent formé de deux petites boucles saillantes. Ce bandeau et ces boucles nous les retrouvons dans le dessin du Louvre. Les draperies sur les jambes de la Vierge sont analogues par leur lourdeur aux draperies des tableaux du Brera et de l'Hermitage. — A remarquer aussi cette curieuse particularité du fond d'or en imitation de mosaïque sur lequel se détachent les figures. Ces fonds d'or sont absolument abandonnés par Léonard et ses élèves. Ici, dans notre petite fresque, c'est une imitation évidente des peintures à fond d'or, faites par Peruzzi dans le chœur de San-Onofrio, et c'est un argument sérieux pour attribuer cette petite fresque au maître milanais qui fut l'ami de Peruzzi. Enfin, en dessous de la fresque, une frise en clair-obscur représente une décoration de style antique, têtes grotesques, oiseaux, enroulements de feuillages, et peut être considérée comme un souvenir des décorations en clair-obscur que Cesare venait de faire au château d'Ostie. Cesare a toujours aimé cette représentation des sculptures antiques. Nous avons cité les bas-reliefs peints dans la *Vierge et Saints* du Brera, dans la *Vierge et Saints* de Saint-Pétersbourg, dans la *Vierge au bas-relief* de la galerie Warwick

et le grand arc de triomphe de l'*Adoration des Mages* de Naples. Sur cet arc de triomphe on voit un pilastre sculpté reproduisant des motifs de décoration analogues aux motifs de la petite frise de San-Onofrio [1].

Pour toutes ces raisons nous pensons que l'on peut, avec grande vraisemblance, attribuer la fresque de San-Onofrio à Cesare da Sesto.

Vasari, après avoir parlé de Cesare da Sesto dans sa *Vie de B. Peruzzi*, prononce encore son nom dans la *Vie de Dosso Dossi :*

« Bernazzano Milanais, dit Vasari, excellait dans l'art de peindre le paysage, les herbes, les animaux, tout ce qui est sur la terre, dans l'air ou sous les eaux. Et comme il s'était peu occupé de figures, comme quelqu'un qui se sent peu apte à y réussir, il s'associa avec Cesare da Sesto qui les faisait admirablement et dans un beau style. On dit que Bernazzano peignait à fresque, sur la façade d'une cour, des paysages admirables et qu'il y plaça un fraisier couvert de fraises, les unes mûres, les autres vertes ou en fleur, si bien faites que des paons, trompés par cette belle apparence, vinrent les becqueter et le firent si souvent qu'ils détruisirent tout l'enduit du mur. »

Nous possédons une des œuvres dues à cette collaboration, c'est le *Baptême du Christ* de la collection du duc Scotti à Milan.

Le classement des œuvres de Cesare est très difficile à faire. Des œuvres connues actuellement, une seule paraît se rapporter à sa première jeunesse : c'est l'*Adoration des Mages* de la galerie Borromeo à Milan. La *Vierge* du Vatican, si elle est de Cesare, devrait, à mon sens, être classée à la même époque [2]. Cette *Vierge* est un grand embarras pour la critique. Le tableau est signé et daté : Cesare da Sesto, 1521. La date se lit mal. MM. Bode et Burckhardt ont lu 1523, et M. Venturi, l'éminent critique d'art, 1531. Il est à peu près certain que la date et la signature sont fausses. Mais ce n'est pas une raison pour que le tableau ne soit pas étudié avec une grande attention. La signature actuelle, qui remonte au moins à l'époque à laquelle le tableau est entré dans la Galerie du Vatican, c'est-à-dire vers le commencement du siècle, prouve que depuis longtemps le tableau est attribué à Cesare [3]. Au commencement du siècle, la signature de

1. Dans une fresque de B. Peruzzi à Santa-Maria della Pace, on voit un donateur agenouillé tenant son bonnet à la main, comme dans la fresque de San-Onofrio. On peut y voir un souvenir de la fresque de San-Onofrio.

2. MM. Bode et Burckhardt critiquent la *Vierge* du Vatican, mais ne constestent pas l'attribution à Cesare.

3. Nous savons, par l'Inventaire du Vatican, que le tableau provient d'une petite ville des environs de Milan.

Cesare da Sesto n'avait pas grande valeur et l'on avait peu d'intérêt à la supposer. Peut-être pourrait-on penser que la signature actuelle n'est que la retouche d'une signature antérieure effacée. Dans la signature, le chiffre 2 est peu lisible et ressemble beaucoup à un zéro. La date primitive a bien pu être 1501 et non 1521, et ce serait alors une date vraisemblable. La *Vierge* du Vatican peut être rapprochée de l'*Adoration des Mages* de la galerie Borromeo. Il y a quelques analogies dans le type des figures aux bouches minuscules et aux longues chevelures frisées, dans la manière dont les plis des manches sont indiqués, par une série d'ovales placés les uns à la suite des autres, et par la disposition du terrain tout parsemé de petits cailloux.

La *Vierge* du Vatican et surtout l'*Adoration des Mages* sont charmantes de naïveté et de jeunesse. Elles ont cette maladresse et en même temps ce charme poétique qui rendent si intéressantes les premières œuvres de Raphaël.

En dehors de l'*Adoration des Mages* de Naples et de celle de la collection Borromeo nous ne connaissons de Cesare que des tableaux composés d'un petit nombre de figures et nous ne pouvons plus juger de sa grande habileté dans l'art de composer dont parle l'Orlandi dans son *Abecedario* : « fu graziosissimo figurista ed erudito compositore ».

Voici une liste des œuvres que l'on peut attribuer à Cesare :

1. *Adoration des Mages,* Musée Borromeo, à Milan.
2. *Vierge à la ceinture,* Musée du Vatican.
3. *Petite Vierge Melzi,* Milan.
4. *Fresques* au château fort d'Ostie. Faites en collaboration avec B. Peruzzi.
5. *Madone,* de San-Onofrio, Rome.
6. *Saint Jérôme,* de la collection Cook, Richmund.
7. *Petite Madone Estherazy* (attribution proposée par Morelli).
8. *Baptême du Christ,* avec un paysage de Bernazzano, Collection Scotti, à Milan.
9. *Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean,* Turin.
10. *Vierge aux balances,* du Louvre.
11. *Vierge allaitant,* Saint-Pétersbourg.
12. *Vierge allaitant,* au Brera, Milan.
13. *Tête de vieillard,* à l'Ambrosienne, Milan. Cité par Lanzi : « E di lui nell' Ambrosiana una testa di vecchio, studiata e sfumata cosi alla leonardesca ch' è una maraviglia. »
14. *Hérodiade,* Vienne.
15. *Adoration des Mages,* de Naples. Les commentateurs de Vasari (édition des classiques) la tiennent pour une des plus belles œuvres d'Italie. MM. Bode et Burckardt, dans leur Cicerone, un des plus admirables livres consacrés à l'art italien, ont été très injustes pour Cesare da Sesto et particulièrement pour cette *Adoration des Mages* qu'ils appellent une composition malheureuse : « sehr unglucklich ».



LA MADONE AVEC L'ENFANT, PAR CESARE DA SESTO.

(Musée du Brera, à Milan.)

16. *Grand retable* de l'église Saint-Roch, de Milan; aujourd'hui dans la Galerie Melzi, à Milan. Le tableau est divisé en plusieurs compartiments : au milieu la Vierge et l'Enfant; sur les côtés saint Roch, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'évangéliste, saint Pierre et saint Paul; saint Christophe et saint Sébastien demi-nus, et saint Martin et saint Georges à cheval.
17. *Vierge au bas-relief*, de la collection de lord Warvick.
18. *Vierge et Saints*, du Brera, à Milan.
19. *Vierge et Saints*, Saint-Pétersbourg.
20. *Vierge et Saints*, de la collection de lord Monson, attribution proposée par M. Morelli, par analogie avec les *Vierges* du Brera et de Saint-Pétersbourg [1].

La maison Braun a photographié une *Madone allaitant* de la collection Paul de Saint-Victor (Exposition des Alsaciens-Lorrains). Cette madone, attribuée à Cesare da Sesto, n'est qu'une copie avec quelques changements de la *Madone Litta* de Saint-Pétersbourg, et de la *Madone allaitant* du Musée Poldi Pezzoli, deux œuvres certaines de Bernardo de Conti.

M. Frizzoni, dans son beau livre *Arte italiana del Rinascimento*, donne à Cesare da Sesto une œuvre attribuée jusqu'à ce jour à Andrea Sabatini, le *Retable* de l'église du couvent de la Santa-Trinità della Cava, près Salerne.

Le Baptême du Christ, au Musée du Latran, est attribué par le catalogue à Cesare. C'est une belle œuvre de l'École lombarde, dont je ne suis pas à même de discuter l'attribution.

Je cite enfin deux œuvres portant le nom de Cesare, la *Sainte Catherine d'Alexandrie* du Musée Stœdel, à Francfort, et un *Portrait de jeune homme* du Musée du Belvédère, à Vienne.

Comme dessins de Cesare da Sesto on peut citer les œuvres suivantes :

Turin : Deux études pour l'Enfant Jésus.

Venise : Étude d'un bras gauche et de deux mains
Étude de bras.
Étude de main droite.
Étude de deux mains gauches.
Académie de jeune homme courant.
Tête de femme.
Adoration des Mages. Étude pour le tableau de Naples. Cet intéressant dessin n'est qu'une esquisse première pour une partie du tableau de Naples. Il me paraît peu probable que nous possédions là le beau

1. Ce catalogue est nécessairement très incomplet. Pour connaître Cesare da Sesto il faudra attendre l'important travail que prépare depuis longtemps M. l'avocat Marazza, à Rome.

dessin dont parle Lomazzo : « In Sicilia e illustre un Convento di Monache per la tavola mirabile di Cesare da Sesto, dove ha dipinto i tre Magi; ed ha espresso la maggior arte dell' allumar che niuno possa dimonstrare. Di cui tiene il disegno Antonio Maria Vaprio, pittor di don Rodrigo di Toledo, Governator d'Alexandria. Nella qual parte egli e stato rarissimo, come si vede in tutte l'opere sue. »

MILAN : Tête de femme. Étude pour l'Hérodiade de Vienne. Dessin au crayon rouge.

PARIS : Vierge assise.

DRESDE : Vierge assise avec l'Enfant; à droite sainte Élisabeth avec le petit saint Jean; à gauche un ange. Dessin au crayon rouge.
Tête d'enfant vue de face.

VIENNE : Léda avec le cygne.
Deux génies avec des vases.
Génie, projet pour un candélabre.

M. Morelli attribue à Cesare da Sesto les dessins suivants inscrits sous le nom de Léonard :

WINDSOR : *Saint Sébastien lié à un tronc d'arbre,* dessin au crayon rouge.
Étude de deux enfants nus, dessin au crayon rouge.

PARIS : N° 6782. Saint Georges à cheval luttant avec le dragon.
N° 6357. Madone avec l'enfant, saint Jérôme et saint Jean-Baptiste, dessin au crayon rouge.
N° 6781. Étude pour une Madone, dessin à la plume.

Le but principal de cette étude a été d'attribuer à Cesare da Sesto la *Madone et l'Enfant Jésus*, du Musée du Louvre, inscrit sous le nom de Raphaël.

En terminant, je voudrais encore résumer, en quelques mots, ce que nous savons de la vie de Cesare, des dates de sa naissance et de sa mort.

Vasari nous apprend que Cesare était de Milan et qu'il travaillait à Rome vers 1503. D'autre part, nous savons qu'il fut lié avec Raphaël. Raphaël n'étant venu à Rome qu'en 1508, Cesare aurait donc habité cette ville postérieurement à cette époque. Cesare a-t-il séjourné à Rome sans interruption de 1503 à 1510? Il est impossible de l'affirmer. Le contraire est même plus vraisemblable. Cesare ayant été dès 1503 le peintre de Jules II, il n'est pas probable qu'il ait pu rester à Rome pendant une dizaine d'années sans être chargé de quelque travail important. Or, de travail important de Cesare à Rome il ne reste ni trace, ni document. Il est probable que Cesare a passé la plus grande partie de sa vie à Milan. Dans sa jeunesse il fut le disciple de Léonard et plus tard il travailla en collaboration avec

le paysagiste Bernazzano. C'est à Milan qu'il fit la plupart de ses œuvres. Nous savons encore que Cesare est allé en Sicile où il peignit dans l'église Saint-Nicolas de Messine l'*Adoration des Mages*, aujourd'hui au Musée de Naples. Enfin, le père Sébastien Resta dit dans une de ses lettres (Bottari, *Lettere*) que Cesare était ecclésiastique. Mais cette affirmation, bien faite pour nous surprendre, n'est appuyée sur aucun document. Et c'est tout ce que les historiens nous ont transmis sur Cesare. Il est peu de grands artistes sur la vie desquels nous ayons moins de renseignements.

Relativement à la mort de Cesare, nous avons un document. Lanzi dit, dans sa *Vie des peintres*, qu'il a eu connaissance d'un manuscrit dans lequel il était dit que Cesare était mort en 1524, et cela d'une manière qui ne laissait subsister aucun doute. En suite de cette indication de Lanzi, tous les historiens ont indiqué la date de 1524 comme date de la mort de Cesare. Mais un autre document vient contredire l'affirmation de Lanzi. Les commentateurs de Vasari (Édition de classiques, Milan, 1809), disent que Cesariano, ami de Cesare, a reproduit l'inscription mortuaire de Cesare commençant par ces mots : *Hic tegitur Cæsar e Sexto stirpe prognatus*, etc. Ce Cesariano était un architecte milanais qui a consacré toute sa vie à étudier et à commenter les œuvres de Vitruve. Le premier il les publia en langue vulgaire, en les accompagnant d'un long commentaire. Ce livre est le seul livre connu de Cesariano. Or, il fut publié en 1521. Si donc l'inscription mortuaire de Cesare est réellement dans ce livre de Cesariano, il faut faire remonter sa mort non à 1524 mais antérieurement à 1521. Je signale cette petite recherche aux érudits italiens.

La date de naissance de Cesare nous est moins connue que la date de sa mort. Sur ce point le seul document que nous possédions est le texte de Vasari relatif aux fresques d'Ostie. J'ai montré comment de ce document on devait conclure que Cesare était né avant 1480. D'autre part le style général des œuvres de Cesare conduit à la même conclusion et place Cesare tout près du Sodoma et des maîtres nés de 1475 à 1480.

La date de naissance de Cesare serait beaucoup plus importante à déterminer que celle de sa mort, car c'est d'elle que dépend une question capitale dans l'étude du génie de Cesare ; c'est elle seule qui nous dira quelle fut la nature de ses relations avec Raphaël ; c'est elle qui nous dira lequel de ces deux maîtres, parfois si voisins dans la représentation des Madones, fut l'imitateur ou le créateur original.

Si Cesare est né dix ans avant Raphaël, il y a présomption majeure en faveur de son influence et de son originalité ; si les deux maîtres sont à peu près du même âge, il y a des probabilités pour que les influences aient été réciproques. Lanzi dit que dans la *Vierge Melzi*, Cesare s'est inspiré de la *Madone de Foligno* de Raphaël. Qui peut nous assurer que ce n'est pas le contraire qui est la vérité ? Lanzi ne pousse-t-il pas la légèreté jusqu'à dire que cette même *Madone Melzi* est inspirée du Corrège [1] ? du Corrège dont les premières peintures sont postérieures à la mort de Cesare ! Ici la vérité évidente est que Cesare est un ancêtre immédiat de Corrège, le trait de jonction entre Léonard et Corrège, entre l'école de Milan et l'école de Parme.

Nous avons été portés pendant trop longtemps à méconnaître la gloire des grands artistes de l'Italie pour ne parler que de Raphaël, pour voir en lui un maître exceptionnel, incarnant tout le génie italien. Des études plus attentives ont montré qu'une grande part de cette gloire a été faite de la gloire des autres, que la qualité maîtresse de Raphaël fut une extraordinaire puissance d'assimilation, que son œuvre, sans contenir aucune découverte nouvelle, fut grande surtout par la réunion des découvertes antérieures. Jusqu'en 1510, Raphaël ne manifeste aucune originalité et la liste de ses œuvres n'est que la liste de ses emprunts. Il est fort vraisemblable que le nom de Cesare doit être ajouté à la liste déjà fort longue des maîtres dont Raphaël s'est inspiré.

La caractéristique du talent de Cesare est une grande élégance, un grand amour de la beauté féminine. En cela, comme tous les milanais, il est l'héritier direct de Léonard. Comparé à Raphaël il est plus naturaliste et en même temps plus raffiné. Le type de ses femmes est plus fin, leur visage plus riant ; ses petits enfants sont plus gracieux et leurs jeux plus animés. Moins noble que Raphaël, moins grave, moins préoccupé d'exprimer les idées chrétiennes, Cesare est un maître profane, hanté surtout par la splendeur des formes, par le souci de dire le charme de la femme dans le mystère de son sourire et l'éclat triomphant de sa beauté.

MARCEL REYMOND.

1. « Son figure con tale imitazione del Corregio, che si torrebon per sue e non se sapessimo il vero autore ; tanta e la morbidezza, l'unione, la lucidezza delle carni, tale il gusto del colore, e dall' armonia che indora tutto il dipinto. »

L'ART GOTHIQUE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

VII

L'ARCHITECTURE CIVILE.



Nous avons déjà fait observer le croissant développement de la vie civile. L'administration est devenue entièrement laïque; la commune associe le citoyen à la gestion de ses affaires; la corporation ennoblit les métiers. Sous Philippe-Auguste, le haut enseignement public s'affranchit et se concentre. Sous Louis IX, de larges bases sont données à la justice par l'étude du Droit. Il y avait, à Paris, plusieurs écoles fréquentées de clercs de tous pays : celle de Notre-Dame était la plus austère et celle de la Montagne-Sainte-Geneviève avait entendu, plus de cent ans auparavant, maître Pierre Abailard exposer, en dépit des prélats, sa grande théorie de la responsabilité humaine. Le roi de Bouvines réunit les groupes de docteurs en une seule institution qu'il voulut, non seulement forte, mais indépendante de toute juridiction, afin que la science s'appartînt. Dante Alighieri lui-même y devait suivre, un jour, les leçons de maître Algier, — ainsi que nous l'apprenons, au chant X de son *Paradis*, en quelques vers dignes de remarque. Dès le premier quart du siècle, on y tentait de ressusciter les lettres antiques, — mémorable initiative condamnée en ces termes par le pape Grégoire IX : « Nous défendons de mêler aux doctrines sacrées

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 59.

le mauvais levain des études mondaines. » Je n'ai pas à dire l'énorme importance politique et religieuse promptement acquise à l'Université : je constate qu'elle est un corps civil et qu'elle forme, pour nos provinces et pour l'étranger, des évêques, des savants, des maîtres appelés à répandre au loin la netteté de nos méthodes. Quand Louis IX, à son tour, encourage les travaux des légistes, il fait florir tout ensemble le Droit et l'équité, qui rassurent les hommes. Philippe le Bel n'aura plus, pour couronner l'œuvre, qu'à créer son Parlement. Ces deux pivots du mouvement social, l'instruction publique et la jurisprudence, aident grandement à l'émancipation civile, dans toute la mesure permise en ces temps confus encore. Tout se débrouille lentement, mais avec continuité. Ajoutons que les contrées françaises, de plus en plus unies par le lien national, entrent en relations plus étroites. Les routes moins périlleuses et les villes plus libres font le commerce aisé et productif. Les bourgeois s'enrichissent ; les mœurs perdent de leur âpreté. On n'avait senti, jusque-là, que la nécessité d'avoir de belles églises, où prier Celui devant qui les hommes sont égaux. Maintenant, on croit devoir élever aussi de beaux édifices profanes : des hôtels de ville et des beffrois, comme à Saint-Antonin du Tarn-et-Garonne, vers 1230, et à Martel, du Lot avant le règne de Charles V; des maisons de corporation, comme la célèbre maison des musiciens de Reims au temps de Louis IX... Les hôpitaux n'étaient que des façons de couvents ; à partir du XIIIe siècle, on met une délicatesse à les faire avenants, bien ornés, presque joyeux : les vestiges des hôtels-Dieu de Brie-Comte-Robert et de Senlis, la grande salle des malades de l'hôpital de Tonnerre et l'hospice élevé, à Beaune, en 1443, par Nicolas Roslin en sont la preuve. De simples bâtiments d'utilité prennent un air monumental, à l'exemple de la Grange-aux-Dîmes de Provins, bâtie au XIIIe siècle. Et je me borne, ici, à peu d'exemples. Les gros marchands se font construire des maisons en bois, à étages encorbellés, à pignon pointu, sur soubassement de maçonnerie, avec la boutique ouvrant sur la rue. Aux rentiers, d'élégantes maisons de pierre décorées de sculptures, de moulures et de corniches dentelées. Amiens, Laon, Montferrand, Cordes, Albi en gardent de précieux exemples. Un art se dessine en ces constructions, qui n'a rien de sombre ou de renfrogné.

Les châteaux, à la même époque, sont encore des forteresses, mais d'une structure savante et d'une silhouette pittoresque visiblement étudiée. Je n'ai touché que par de rares allusions à l'archi-

tecture militaire, quoique le point de vue d'art n'en soit jamais banni, et je ne peux, à mon grand regret, m'y attacher ici davantage. A combien de types de donjons n'eût-il pas fallu s'arrêter avant le XIIIe siècle, rectangulaires, cylindriques, mi-parties cylindriques et rectangulaires, polygonaux, flanqués de tourelles, divisées intérieurement en salles excellemment voûtées, très robustes dans leur ensemble, très ingénieux dans leurs détails! Pour la suite, il faudrait, au moins, décrire l'enceinte de Poitiers, la cité de Carcassonne, les remparts d'Aigues-Mortes; les tours farouches de Gisors, de Château-Gaillard, au donjon elliptique, bardé de dix-sept segments de maçonnerie d'un pied de ressaut, reliés par deux pieds de courtine, de Coucy, de Bonaguil (Dordogne), où le XIVe siècle se préoccupa de résister à l'artillerie; les défenses de l'abbaye du Mont Saint-Michel, le palais fortifié des papes, à Avignon, et les hôtels forts des évêques de Laon, de Beauvais, de Narbonne et d'Albi, dans leurs villes épiscopales; le donjon de Septmonts (dans l'Aisne), bâti vers 1440, par les évêques de Soissons, et les manoirs, d'une invention non exempte de formules, de Gaston Phébus, en Béarn, et du roi René, en Provence... Mais, pour ne point sortir de mon cadre, je me borne à enregistrer que, depuis Philippe-Auguste, le désir du bel aspect, dans les constructions militaires, et du confortable, en leur aménagement, tend sensiblement à s'accroître. A Coucy, en 1230, douze branches d'ogives supportaient, d'étage en étage, les voûtes du colossal cylindre, encadrant douze niches profondes et une galerie circulaire et la haute plate-forme se marque superbement, au dehors, par sa couronne de mâchicoulis saillants, de créneaux en tiers-point et de crochets formant corniche. Moins sauvage et presque aussi fier sera le donjon de Vincennes, bâti pour Charles V par le maître d'œuvre Raymond du Temple; mais les commodités de l'habitation s'y font leur part. Carré, cantonné de quatre tourelles montant de fond, nous le voyons toujours se profiler sans lourdeur, percé de fenêtres symétriques en arc brisé ou à linteau droit, ceint d'un double rang de corniches et d'ouvertures. Chaque étage contient quatre petites salles octogones dans les tourelles et une grande pièce, pourvue d'une élégante cheminée et recueillant le faisceau de ses nervures sur un pilier central, orné à ravir et sans chapiteau. L'agencement est d'un art extrême. C'est pour le même Charles V que le même Raymond du Temple imagine le magnifique escalier à vis du Louvre, construit tout à jour, au dire de Sauval, décoré de statues et couvert d'une voûte à douze branches, rehaussées des armes du

roi et des princes du sang. Le bon monarque n'aime point les rébarbatifs manoirs : il lui faut des demeures plaisantes et confortables, telles que ses châteaux de Loches, de Beauté et de Compiègne, aux galeries voûtées légèrement, aux salles lambrissées et peintes, éclairées de baies ogivales et de fenêtres en anse de panier ou carrées, garnies de meneaux qui se croisent. Son frère Jean de Berry [1] partage sa passion pour les œuvres d'art, les brillants manuscrits et les résidences d'un luxe raffiné. Nous n'avons plus ni son palais de Bourges, ni son château de Mehun-sur-l'Yèvre, « une des plus belles maisons du monde », au rapport de Froissart, où l'architecte Gui de Dammartin s'était surpassé, mais la grande salle de son palais de Poitiers subsiste, avec sa triple cheminée monumentale enrichie de sculptures, surmontée d'une tribune, et son exquis fenestrage, encadré d'escaliers à jour. L'architecture gothique est, à présent, tout à fait sortie des données et des formes religieuses. Elle rompt également avec les allures pesantes des citadelles de jadis. Lorsque les circonstances la ramènent encore au programme féodal, au seuil du xve siècle et avec Louis d'Orléans, — par exemple, à Pierrefonds et à la Ferté-Milon, — elle y déploie une puissance de fantaisie, une verve de composition et de détails surprenantes. Son aptitude est merveilleuse à se transformer selon les mœurs et à se plier à toutes les exigences. Par sa technique, elle n'est au-dessous d'aucune difficulté et, pour l'invention, nous reconnaissons en elle l'abondance du génie français sans nulle influence d'aucun pays.

S'ensuit-il que nous ayons oublié, au lendemain du siècle de saint Louis, l'art d'édifier des basiliques? Certes, nous ne sommes pas devenus laïques à ce point. Le siècle de Charles V en a érigé plusieurs dignes qu'on les énumère. Saint-Urbain de Troyes n'est, assurément, pas d'un architecte ordinaire, dans sa construction ouvragée à l'excès et sa membrure trop ténue. De même la vaste

1. Nous publions, en même temps que cet article, une reproduction de l'inappréciable dessin où Holbein nous a conservé, d'après la statue de Jean de Cambrai, la physionomie poupine, avisée, bienveillante du duc Jean de Berry. Ce dessin, possédé par la Bibliothèque de Bâle, est le seul témoin d'un voyage que le grand peintre fit à Bourges et dont il n'est resté trace dans aucun papier. Pour la statue agenouillée du frère de Charles V, jadis dans la sainte chapelle de Bourges, elle est aujourd'hui dans la cathédrale de cette ville. La tête originale a servi de cible pendant la Révolution et il a fallu la remplacer. Toutefois, le masque sculpté par l'imagier de Cambrai, retrouvé dans les chantiers de l'église, se peut voir au bureau de l'architecte et, tout mutilé qu'il est et déformé par les balles, il garde en soi un épanouissement de vie extraordinaire.

abbatiale Saint-Ouen de Rouen et la cathédrale Saint-Étienne de Metz, cette dernière d'un style champenois prononcé. Ce sont des églises savamment conçues, soigneusement construites, somptueusement parées, mais sèches et sans âme. La faute n'en est pas aux constructeurs : ils se dépensent sans compter, mais ils ne sont plus à l'époque ardente. Cette époque, si cruellement tourmentée par les horreurs de la guerre de Cent ans, par les exactions des grandes compagnies, par des ruines, par des contagions sans fin, se comporte vaillamment. Elle voit la liberté s'étendre du côté du Midi, où naissent, sous les pas des sénéchaux royaux, de petites villes privilégiées, ces bastides bâties en carré autour d'une belle église gothique. Ses adroits maîtres d'œuvre s'entendent à merveille à dresser ses flèches, comme à Sées, à combiner de riches portails, tels que les portails latéraux de la cathédrale de Rouen, à étayer, arc-bouter, évider, décorer. Non, ce n'est pas leur faute s'il n'est plus en eux d'inspiration religieuse. Saint-Nazaire de Carcassonne, immense transsept ajouré de bas en haut, auquel s'ajoutent une nef et une abside, peut passer pour un chef-d'œuvre de structure et d'ornementation découpée et sculptée. L'architecte du Nord qui a élevé ce monument l'emportait de beaucoup sur les auteurs de Saint-Urbain, de Saint-Ouen et de Saint-Étienne de Metz, et sa basilique, pourtant, ne communique pas une impression supérieure. Deux nouveautés seulement — deux constructions en briques — nous réservent, l'une quelque surprise, l'autre quelque émotion. La première est l'église des Jacobins de Toulouse, au clocher octogonal, étagé d'arcatures en triangle et, surtout, aux deux nefs élancées, égales, hardies et nues comme la doctrine de saint Dominique, coupant l'axe du chœur par leur ligne unique de piliers. La seconde est cette étrange cathédrale à donjon : Sainte-Cécile d'Albi.

Entreprise à la fin du XIIIe siècle, en 1282, Sainte-Cécile a retenu mieux qu'un reflet du sentiment ancien. Son plan, dont les Méridionaux se sont tant inspirés, est celui d'une gigantesque chapelle : une seule nef, large et haute, sans transsept ni bas côtés, ceinte d'autels entre ses contreforts reportés à l'intérieur. Elle offrait aux yeux, en sa nudité première, une masse de briques fruste et singulièrement imposante. L'école flamboyante, aux approches de 1500, lui a taillé un porche de pierre blanche, qui l'égaye au dehors, et l'a enrichie, au dedans, d'une clôture de chœur, comme les cathédrales d'Amiens et de Chartres sont seules à en posséder. Mais on a beau faire, on est troublé, dans cette église, par la disparate du décor et du monument.



Entre sa fondation et son achèvement, trop de choses se sont passées. On le sent et l'on est gêné de le sentir.

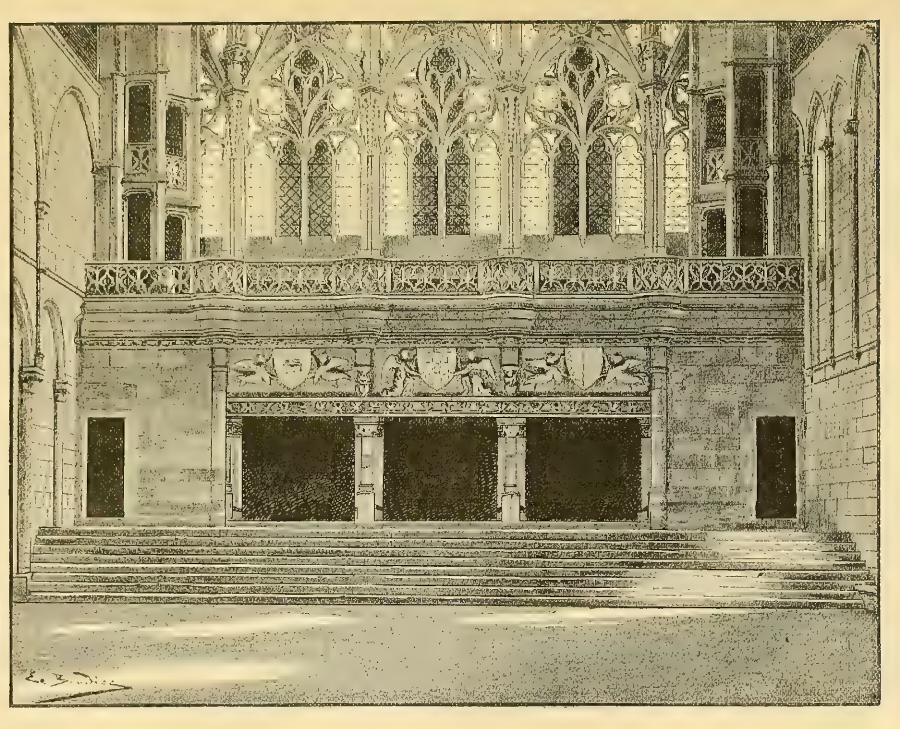
A l'endroit du style flamboyant, qui règne des dernières années de Charles VII à la Renaissance païenne, je suis de l'avis de M. Gonse. Comparé aux froids calculs de la période précédente, il est plein d'élan et de chaleur. Les meneaux des baies se lancéolent, les arcs s'accolent en forme de flammes, les moulures se doublent de gorges profondes, les chapiteaux disparaissent afin que la montée des lignes ne soit pas interrompue, les portes se fleurissent d'ornements multipliés, de formes végétales déchiquetées à outrance. Sous les voûtes, les nervures s'entrecroisent en tout sens. Des clefs énormes en retombent, pareilles à des stalactites démesurées. Sans contredit, ce goût de richesse, où il entre du champenois et du bourguignon, a du brillant et ne mérite pas le dédain. Saint-Nicolas du-Port de Nancy, Notre-Dame-de-l'Épine de Châlons, Saint-Wulfran d'Abbeville, Saint-Maclou de Rouen, sont des églises très vivantes, très souriantes et très françaises. Nous voyons le genre pénétrer en Bretagne, où il s'adapte en perfection au tour d'imagination celtique, envahir les Flandres, susciter les cathédrales de Bruxelles et d'Anvers et gagner les Pays-Bas. Il est certain que cet épanouissement subit d'originalité ne décèle pas un art en train de mourir. Seulement, on doit bien convenir qu'une telle exubérance de lignes contrariées et contournées, une telle prodigalité de frémissantes sculptures, sont mieux appropriées à la féerie des châteaux qu'à la majesté des églises. Le gothique perd décidément le sens religieux et se fait paradoxal. Les voûtes à clefs pendantes que j'aperçois à la Ferté-Bernard et dans la chapelle de Woeïriot, à Neufchâteau, les voûtes convexes risquées, à Maignelay, par Jean Vast de Beauvais, sont, pour moi, d'insupportables bizarreries. J'admire sincèrement la flèche du Clocher-Neuf de Chartres, par Jean Texier, le transsept de Beauvais, par Martin Chambiges, ou celui de Senlis. L'école ogivale est, malgré ses exagérations, d'une vitalité inouïe. Mais il est infiniment plus agréable de considérer désormais ses œuvres dans le mode profane que dans le mode sacré.

Sait-on rien de comparable en esprit, en grâce, en choix de motifs, en fraîcheur ornementale, à l'hôtel construit pour Jacques Cœur à Bourges, de 1443 à 1451? Au-dessus de la grande porte d'entrée et de la petite porte de service à tympan sculpté, la chapelle forme édicule, couronnée d'une riche balustrade, éclairée d'une large baie dont les meneaux dessinent une longue fleur de lys et des cœurs.

Aux bâtiments d'habitation, toutes les fenêtres sont rectangulaires, inégales, à meneaux croisés. Les toits pointus se coupent d'irrégulières tourelles d'un art fleuri. Sous la baie à quatre divisions de la chapelle, le balcon saillant couvrait jadis de son baldaquin de dentelle, une statue équestre de Charles VII. A droite et à gauche, sculptés à mi-corps, en de fausses fenêtres, un homme et une femme semblant épier qui entre — détail un peu bizarre, où se trahit l'humeur du bourgeois. La cour d'honneur nous enchante de ses tourelles d'escalier, de ses lucarnes à pinacles, de ses combles aigus, d'où les cheminées émergent, de ses balustrades et de ses fleurons. Point de surcharge. Toute cette richesse demeure simple parce qu'elle s'étale exactement où il convient. Dans la décoration, rien que des sujets familiers et des devises pleines de bonhomie : « A cœurs vaillans, rien impossible. — En bouche close n'entre mousche. » Nous aurons à revenir sur la naïve et fine sculpture de cet hôtel, chef-d'œuvre de gothique intime, accueillant et cordial.

La charmante habitation, encore, que l'hôtel des abbés de Cluny, construit à Paris de 1490 à 1500! Quelle distinction dans tous ses profils! Quelle plantation curieuse! Quel soin scrupuleux, quelle franchise, quel sens pratique en ses moindres détails! On ne sait que louer davantage de la tourelle d'escalier, du promenoir, de l'oratoire aux nervures ramassées sur un pilier central! Tout est délicat, d'une appropriation éminemment spirituelle, d'une structure excellente. Il y a là une architecture vivante, féconde, rationnaliste, fidèle aux programmes qu'on lui donne, attentive aux besoins de l'existence, éprise de l'inattendu des combinaisons de lignes qui résultent des distributions intérieures. Et je transcris avec conviction le jugement de M. Louis Gonse sur ce suprême épanouissement de notre vieille école : « Ce que j'admire, par-dessus tout, dans l'art français du XVe siècle, c'est la liberté du plan, l'imprévu des dispositions, ces coupures pittoresques, d'une irrégularité piquante, qui apportent tant de vie et de souplesse aux formes architecturales, — toutes ces qualités, enfin, qui étaient l'essence de l'esprit gothique et que l'influence des idées antiques a, depuis, étouffées sous la tyrannie de la ligne droite. »

Comment ces idées antiques nous ont, peu à peu, débordés; comment l'Italie s'est emparée de nous au point de confisquer nos propres traditions, on le sait trop pour que j'y revienne. L'unité nationale faite, les caractères se sont amollis; le peuple n'a point assez gardé des rudes susceptibilités de ses pères; le zèle des Bour-



CHEMINÉE MONUMENTALE DE LA GRANDE SALLE DU PALAIS DE POITIERS, PAR GUI DE DAMMARTIN.

(Fin du XIVe siècle.)

geoisies s'est à peu près éteint; l'égoïsme des appétits satisfaits a étendu partout la somnolence et bien des abus se réveillent contre lesquels on avait protesté. Puis l'instruction publique accepte pour seule base les lettres grecques et latines et la philosophie ecclésiastique, suivant la conception italienne. La notion des droits et des devoirs de l'homme envers soi-même, envers ses semblables et envers l'autorité s'étrécit et se rabaisse. Par contre, la théorie de l'autorité consacre jusqu'aux excès du pouvoir. La monarchie monte, du pied des autels catholiques, vers je ne sais quel Olympe païen. C'est une transformation générale des mœurs, dont nous nous ressentirons même après la Révolution française. Naturellement, les arts suivent le courant des faits et des pensées. Des maîtres d'Italie, officiellement appelés chez nous, accélèrent notre mouvement d'abdication. Toute résistance est vaine. Le mouvement a, malheureusement, des causes trop profondes.

Ne croyons pas, néanmoins, que nos architectes aient cédé du premier coup. Ils défendent les traditions et ne se laissent aller à les adultérer qu'à la longue. A Rouen, au commencement du XVIe siècle, deux maîtres normands, Roger Ango et Roland Leroux, élèvent le palais de l'Échiquier sur un plan régulier, mais purement gothique. Tout y est brodé, sculpté, somptueux, dentelé à miracles. On ne se lasse pas de regarder la tourelle centrale à pans coupés de l'escalier, les lucarnes hautes, entourées d'un réseau de découpures et surmontées de pinacles à jour, la balustrade de la base du comble, d'où s'élancent des clochetons et des statues. Il est permis de souhaiter un décor plus sobre et moins d'ornements appliqués. Pourtant, ce palais nous ravit par sa fantaisie bien ordonnée et purement française. A Blois, l'aile du château construite sous Louis XII n'offre que des attaques d'italianisme. Le château de Meillant, bâti pour le cardinal Georges d'Amboise, reste également plus qu'à demi français. A Gaillon, une autre résidence du même cardinal, l'antique règne sur le corps de façade, avec les colonnes chargées d'entablements de style corinthien, et le gothique persiste dans les parties hautes. Chambord, où se juxtaposent des éléments aussi contradictoires, atteste, surtout en son couronnement, une ferme volonté de ne pas se rendre au classique. L'étude des seuls édifices de la Touraine nous ferait apparaître dans tout son jour l'énergie désespérée de notre ancien idéal. A Pau même, en plein Béarn, l'intervention directe des Italiens n'étouffe pas absolument la manière française, jusque dans les bâtiments de la reine Marguerite. Les Serlio, les Boccador, pour-

tant, ont changé le cours des idées. Vitruve devient un oracle; Palladio va triompher et, les meilleurs de chez nous, tels que Philibert Delorme, ne rêvent plus que des « excellentes antiquitez de Rome ». Déjà, au portail fleuri et d'une inspiration tant soit peu incertaine de Saint-Wulfran d'Abbeville, bâti à l'aurore du XVI[e] siècle, s'ajuste la porte de Jean Damourette, aux classiques moulurations encadrant des arabesques. Il est écrit que nos artistes seront vaincus.

Donc, l'art gothique disparaît, non épuisé, mais étouffé, sous l'empire de l'art classique. Cependant, il n'est pas vrai qu'il disparaisse tout entier : ses créations et sa gloire lui survivent et les règles qu'il a formulées sont comme la loi des constructeurs. Né au cœur même de la France, c'est en France qu'il a connu sa plénitude. Durant quatre cents ans, il a été notre plus haute expression sociale et nationale, le confident de nos luttes, le symbole de nos croyances et de nos espoirs, puis, en sa suprême évolution, la floraison de notre vie civile. Les laïques l'ont repris des mains des religieux qui avaient protégé ses débuts et ils l'ont poussé au comble de la noblesse, de l'élégance et de la force en d'innombrables monuments. Chez nous, les étrangers l'ont rencontré et admiré. Chez nous, seulement, ils ont trouvé longtemps des maîtres capables de leur construire des cathédrales dignes des nôtres. C'étaient d'anciens élèves de l'Université de Paris, ces évêques de Roeskilde en Danemark, d'Upsal en Suède, de Burgos, de Girone, de Léon, de Tolède, en Espagne, et, sans doute aussi, ceux de Kolacsa et de Kaschau, en Hongrie, qui mandaient auprès d'eux des architectes du Domaine royal, de la Champagne et de la Bourgogne. L'Angleterre, l'Allemagne n'ont dû qu'à nous les types primitifs de leur style ogival. Nos moines de Cîteaux les ont implantés sur leur sol. En Orient, l'on eût cherché vainement l'embryon du système gothique avant l'intervention des Croisés. L'auteur du beau livre qui a servi de point de départ à ces études, écrivait à bon droit, en posant sa thèse : « Le plaidoyer que j'entreprends est un hommage direct rendu au génie français, une démonstration de la suprématie qu'il a exercée sur les arts du Moyen Age. » Mais, d'honneur, l'universelle initiation des peuples au progrès fut, de tout temps, l'œuvre française.

L. DE FOURCAUD.

P.-S. Depuis la publication du grand ouvrage de M. Louis Gonse et tandis que paraissaient les présentes études, plusieurs livres, sur

le même sujet, ont été mis au jour. Je m'en tiendrai, pour le moment, à ceux qui ont rapport à la question des voûtes ogivales, à savoir : la *Gothic Architecture* du savant anglais, M. Moore; les tomes II et III du vaste ensemble de MM. Dehio et Bezold, et l'*Architecture gothique* de M. Edouard Corroyer, volume de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*. Il ne sera pas dit, cependant, que j'aurai passé sous silence l'important cours d'ouverture professé par M. Louis Courajod, à l'École du Louvre, au début de son cours de cette année, et où notre confrère traite, avec son beau courage et son rare savoir, des racines de notre art du Moyen Age, des traditions de l'ancienne architecture en bois et, surtout, des éléments architectoniques gréco-syriens et orientaux, répandus chez nous dès les temps carolingiens et propagés, notamment, par les Lombards, dont l'influence apparaît aussi forte en ceci qu'elle est nulle à l'endroit des voûtes. Malheureusement, cette dissertation m'entraînerait aujourd'hui trop loin de mon objet et je ne puis qu'en signaler le haut intérêt. J'ai, d'ailleurs, abordé, moi-même, plusieurs des points que je viens d'indiquer en un travail sur la sculpture qui sera prochainement publié.

La thèse de M. Moore est celle, exactement, que nous avons exposée : l'évolution romane s'accomplissant dans le Domaine royal et aboutissant à l'invention et à l'emploi systématique de la croisée d'ogives. Nous avons là un très bon livre, clairement déduit et bien documenté. Plus savants encore et plus précis que M. Moore, au courant des dernières découvertes, MM. Dehio et Bezold ont élaboré et pourvu de sûres démonstrations graphiques un des meilleurs traités historiques d'architecture auxquels puissent se reporter les constructeurs. Ils constatent, eux aussi, la décisive transformation des voûtes d'arêtes appareillées en voûtes d'ogives, dans la région de l'Oise, au plus tard dans les premières années du XII[e] siècle, et nous font voir le mouvement gagnant de proche en proche, se résumant, au second quart du siècle, en l'admirable chœur à déambulatoire de Saint-Denis, qui devient le point de départ de nouvelles recherches et de merveilleux progrès. L'ouvrage est trop conforme à nos propres vues pour que nous ayons à insister. Tous ces travaux sont en complet accord avec la théorie archéologique professée à l'École des Chartes, adoptée aujourd'hui par tous les savants et magistralement développée, avec surabondance de preuves, par M. Gonse.

Il n'en est pas de même de l'œuvre de M. Corroyer. Ici, nous sommes en si complète opposition de doctrine avec l'auteur que nous

tenons à nous en expliquer sans réticence. On connaît M. Corroyer, architecte de renom, inspecteur général des édifices diocésains, chargé naguère de la restauration du Mont-Saint-Michel et qui a composé une belle monographie du célèbre monument. Sa situation et son prestige personnel donnent crédit à son livre, orné par lui de dessins tracés de main d'artiste et publié, en outre, dans une collection patronnée par l'État, destinée aux jeunes gens. Voilà bien des titres respectables pour couvrir une insoutenable thèse et multiplier les malentendus. Raison de plus pour ne rien cacher de notre pensée.

Je ne m'arrêterai pas à discuter le plan général, singulièrement désordonné sous des apparences d'ordre. On ne comprend guère, par exemple, que l'architecture religieuse ou épiscopale prenne le pas sur l'architecture monastique. Logiquement, il eût fallu renverser ces facteurs, le gothique étant né, précisément, dans les abbayes bénédictines du Domaine royal et n'ayant pas eu, à l'origine, de Morienval à Saint-Denis, en passant par Saint-Germain de Flay, Saint-Martin des Champs, Saint-Germain des Prés et Saint-Pierre de Montmartre, de plus ardents propagateurs que les moines. Mais, à vrai dire, M. Corroyer a d'autres idées en tête. Non seulement, il ne concède pas que l'invention des voûtes nervées se soit produite aux environs de l'Oise, où il nous est si facile encore de suivre à la trace les étapes de l'art nouveau, mais il nie formellement que le système ogival se soit dégagé de la voûte d'arêtes appareillée. Pour lui, l'armature nervée est une conquête de l'Anjou et procède de la coupole périgourdine sur pendentifs. Saint-Maurice d'Angers et la Trinité de Laval seraient les premiers types complets de l'organisme gothique. Une telle théorie ne se peut défendre à aucun égard — et je le prouve.

La question des coupoles a été longtemps fort obscure. On commence à revenir de l'opinion qui vieillissait outre mesure la plupart de nos coupoles françaises et l'on convient qu'elles sont, généralement, du XIIe siècle, époque où se dressaient hardiment les voûtes nervées de l'Ile de France. Les discussions soulevées par la coupole de Bernay n'ont rien à voir ici ; M. Corroyer n'y fait même pas allusion, — en quoi il est prudent. Son grand terrain de combat, c'est l'église de Saint-Front, à Périgueux. Or, sur l'ancienneté de cet édifice, je demande à l'auteur la permission de transcrire l'avis d'un archéologue dont il ne suspecte pas l'autorité, puisqu'il le cite à tout propos. « Il est certain, dit M. Anthyme Saint-Paul, que Saint-Front ne remonte pas au delà du second quart du XIIe siècle ; il n'est peut-

être pas antérieur à Saint-Denis, et, par là, tombe à plat la théorie de Félix de Verneilh sur les églises d'Aquitaine à séries de coupoles. » Deux textes du *Recueil des historiens des Gaules*, de Dom Bouquet, judicieusement commentés par le même critique, établissent que l'abbatiale fameuse (qualifiée *monasterium* dans l'acception du mot français *moustier* et du mot allemand *münster*) a été incendiée en 1120 et qu'elle était, à cette date, non voûtée de pierre, mais couverte en charpente. Conclusion : comment le système des voûtes nervées, adopté en Beauvaisis depuis vingt ans et plus, serait-il dérivé de coupoles sur pendentifs non construites encore? Et comment les voûtes dômicales angevines, en lesquelles s'unissent avec évidence la forme bombée du Périgord et les nervures du pays royal, auraient-elles devancé, de leur côté, l'éclosion de ces coupoles sur pendentifs? Mais, tout compte fait, nous savons que Saint-Maurice d'Angers, le premier monument voûté d'ogives de l'Anjou, n'a pas reçu ses voûtes avant 1150, que la Trinité de Laval est à peu près du même temps et que les voûtes données par M. Corroyer comme marquant la transition de la coupole à la croisée des arcs, — Saint-Avit-Senieur et Saint-Pierre de Saumur, — ne sauraient dater de beaucoup plus loin que la seconde moitié du XIIe siècle. M. de Lasteyrie, le maître archéologue, grand admirateur de l'école angevine, pour laquelle il réclame une place plus large dans l'histoire de l'architecture gothique, était le premier, récemment, à s'élever catégoriquement contre les conclusions du livre qui nous occupe, en le présentant à l'Académie des Inscriptions, et il ajoutait : « Les voûtes de l'Anjou apparaissent à une époque où les églises de Saint-Denis, de Poissy, de Saint-Maclou de Pontoise étaient déjà bâties et où, depuis longtemps, on voyait des croisées d'ogives dans une foule de petites églises de la région de l'Oise... On trouve des croisées d'ogive, dans l'Ile de France, dès le premier quart du XIIe siècle : *on en rencontre même en des monuments comme l'abbatiale de Morienval qu'il est difficile de ne pas faire remonter jusqu'au* XIe *siècle.* »

Ce sont là des arguments irréfutables; mais il en est d'autres encore. Ainsi, à Laon, nous possédons une voûte incontestablement angevine dans l'oratoire des Templiers, qui ne peut être antérieure à 1135, les Templiers ne s'étant installés dans cette ville qu'en 1134. Les nervures n'y sont qu'illusoires, simples renforcements ou renflements de la construction et non membrure indépendante et organisée. A la même époque, en la même localité, des ouvriers du pays dressent des voûtes, très rationnellement nervées,

au chœur et sous les clochers de Saint-Martin. Si les Angevins eussent été les créateurs de la méthode, les fausses nervures se verraient à Saint-Martin, construit par leurs imitateurs, et non à la chapelle du Temple, construite par eux.

Au surplus, que la coupole soit un épisode important dans les annales de l'Architecture et même, à quelques titres, dans les recherches d'élaboration de l'art gothique, cela n'est point douteux. Seulement serait-il démontré que Saint-Front de Périgueux et vingt autres coupoles ont existé en France, même en plein XIe siècle, la prétendue question des origines byzantines de la voûte gothique n'aurait pas fait un pas. Il resterait à établir comme quoi les pendentifs, ces triangles sphériques, ces cintres tronqués combinés pour supporter, en la surhaussant, une voûte hémisphérique et racheter le passage du plan rectangulaire ou polygonal au plan circulaire, se sont, techniquement, transformés en arcs entrecroisés, formant ossature indépendante et constituant essentiellement la voûte au lieu, simplement, de la supporter. L'épure imaginée par M. Corroyer sur Saint-Front n'a que la curiosité d'un ingénieux paradoxe, battu en brèche par les faits. Les pendentifs et les arcs d'ogives diffèrent radicalement par le caractère et la fonction, et rien ne conduit des uns aux autres comme, par exemple, le principe ogival conduit à l'emploi de l'arc-boutant. Il faudrait encore opposer au centre d'études et de production progressive du Beauvaisis et des territoires environnants, un centre analogue où s'accuse, en des édifices multipliés, le *processus* constitutionnel annoncé. En réalité, la transformation prétendue du pendentif en arc ogival ne s'indique nulle part.

M. Corroyer parle de l'architecture gothique avec une admiration partout mêlée de réserve et parfois d'hostilité. Il ne s'agit point, comme il paraît le craindre, de reprendre les formes du passé; il s'agit de pénétrer les grands principes d'un art immense, national, souverainement hardi, puissamment pratique et qui a déterminé chez nous de tels progrès que nous revenons toujours, en dépit des variations du goût, à ses enseignements. Je vois, en plusieurs endroits de son livre, qu'il reproche aux constructeurs du moyen âge de s'être dérobés à l' « *autorité de la tradition* », d'avoir sacrifié à « *un rationalisme plus apparent que réel* », d'avoir « *posé plutôt que résolu* » des problèmes d'équilibre et créé des édifices où la statistique même est subordonnée à la résistance variable des matériaux, exposés ou non aux intempéries. Fallait-il donc, à l'encontre des idées, des mœurs et des

besoins, s'en tenir aux méthodes romaines ou romanes — *immobile saxum?* L'accusation de pseudo-rationalité portée au style gothique est d'autant plus singulière que tout répond, dans ce style, à un but positif. En reportant les organes de soutènement en dehors du périmètre des vaisseaux, on avait en vue l'indispensable dégagement des intérieurs. Certes, les matériaux sont sujets à maint dommage, mais c'est le sort de tous les monuments qu'on cesse d'entretenir de se désagréger et les temples égyptiens, palmyréens, romains et grecs sont tombés en ruines. Pour ce qui est des problèmes d'équilibre, nos architectes les ont si bien résolus que leurs chefs-d'œuvre, dûment entretenus, nous demeurent presque intacts. On a dû refaire en sous-œuvre certains arcs-boutants de la nef de Reims. — Soit! mais qu'est-ce que cela prouve contre leur principe et leur disposition? Les retombées des voûtes d'Amiens portent à faux. Soit encore! mais l'édifice en a-t-il chancelé? L'architecte qui conçut le chœur de Beauvais en sa témérité primitive, était une sorte de visionnaire. Qu'en conclure, sinon qu'il y a toujours eu et qu'il y aura toujours des exagérés? M. Corroyer ne fait, en somme, que développer la boutade fameuse de Quicherat : « L'art gothique est un béquillard. » C'est un jeu un peu en retard, mais, à tout prendre, bien inoffensif.

Je pourrais noter l'insuffisance des chapitres sur la peinture et la sculpture. En peinture, l'auteur ne parle guère que de la coupole décorée de Cahors où nous ne voyons pas, tant s'en faut, la synthèse des essais très nombreux tentés par nos vieux peintres et dont il subsiste, en maint endroit, mieux que des vestiges. En sculpture, l'influence romaine lui apparaît manifeste et comme générale, parce que trois figures de la façade de Reims sont drapées à la romaine; mais il évite d'entrer dans les particularités d'écoles. Pas un mot même sur Beauneveu, Pépin de Huy, Jean de Cambrai, etc., et la régénération de la statuaire par le naturalisme flamand, au XIVe siècle! Rien sur l'école bourguignonne — hormis cette phrase étonnante, dans un coin de chapitre touchant l'architecture monastique : « Les tombeaux célèbres de la Chartreuse de Dijon sont dus, ainsi que les statues du Puits de Moïse, aux sculpteurs bourguignons, les *frères Claus Sluter qui vivaient à la fin du* XIVe *siècle*... » Mais à quoi servirait de nous étendre davantage?

Il en coûte infiniment d'avoir à critiquer le travail d'un homme de talent, qui a fait ses preuves comme architecte. Il faut, pourtant, dire la vérité telle qu'on la voit : c'est ce que je viens de faire.

L. DE F.

UN NOUVEAU DOCUMENT

SUR

JEAN DE BRUGES

PEINTRE DU ROI CHARLES V

A biographie de Hennequin ou Jean de Bruges commence enfin à s'élucider un peu. Ce n'est pas sans peine et on y aura mis le temps. Jusqu'à ces dernières années, on ne possédait sur cet artiste qu'une seule et unique donnée, fort précieuse, il est vrai, puisqu'elle établit que *Johannes de Brugis, pictor regis*, peignit, en 1371, le célèbre frontispice du manuscrit de La Haye, représentant le roi Charles V recevant des mains de Jean de Vaudetar, son valet de chambre, une Bible historiale exécutée pour ce souverain[1]. Une inscription contemporaine, tracée en grandes lettres d'or en regard de la miniature, le constate dans les termes suivants :

Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo, istud opus pictum fuit ad preceptum ac honorem illustri (sic) *principis Karoli regis Francie, etatis sue trecesimo quinto et regni sui octavo, et Johannes de Brugis, pictor regis predicti, fecit hanc picturam propria sua manu.*

Depuis 1731 époque où Montfaucon fit le premier connaître cette inscription[2], il faut arriver jusqu'en 1877 pour avoir de nouveaux renseignements sur Jean de Bruges. Pendant que M. Gonse signalait[3] l'intérêt artistique capital du manuscrit de La Haye, peu connu jusqu'alors en France[4], M. Jules Guiffrey mettait au jour

1. *Les Monumens de la monarchie françoise*, t. III, p. 65-66. — Elle a été publiée ensuite dans le *Catalogue des livres du cabinet de feu M. Louis-Jean Gaignat* (Paris, 1769, 2 vol. in-8), p. 18, nº 58 (vente où ce manuscrit fut adjugé 399 livres 19 sous); etc.

2. « De Paris à Amsterdam, notes de voyage », dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, année 1877, p. 321-322.

3. Cette précieuse Bible fait partie aujourd'hui du Musée Meerman-Westreenen. — Sur ses nombreux changements de possesseurs depuis sa sortie de la Bibliothèque du roi au commencement du règne de Charles VII, cf. l'*Abecedario de P.-J. Mariette*..., publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, t. I, p. 197-199; L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibl. nation.*, t. I, p. 54; t. III, p. 116, note 3, et *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 226; etc. — Montfaucon a donné un croquis de la miniature qui nous occupe, dans ses *Monumens de la monarchie françoise*, t. III, p. 66, pl. XII, nº 8. Il en existe une réduction chromolithographique en tête de l'*Inventaire du mobilier de Charles V*..., publié par Jules Labarte.

4. Un des érudits qui ont le plus contribué à donner une forte impulsion aux recherches

un document aussi important pour l'histoire de la tapisserie que glorieux pour la mémoire du maître brugeois, en trouvant dans les comptes de Louis, duc d'Anjou, frère du roi, qu'à la date de 1378-1379, le haute-lissier parisien Nicolas Bataille exécutait pour ce prince les fameuses tapisseries de l'Apocalypse, — conservées actuellement à la cathédrale d'Angers, — d'après les « pourtraitures et patrons » de « Hennequin de Bruges, peintre du roy »[1].

En 1878, M. J.-M. Richard découvrait, de son côté, que de 1371 à 1373 « Jehan de Bruges » avait été chargé de décorer de peintures une litière de la comtesse de Flandre et d'Artois, et que ce travail lui fut payé le prix relativement élevé de 85 livres (*Archives de l'Art français*, 1878, p. 221).

Enfin, en 1886, Mgr Dehaisnes a ajouté à ces renseignements d'autres détails qui ont leur prix : au mois de janvier 1379, le duc Louis d'Anjou gratifia « Jehan de Burges (*sic*), peintre et valet de chambre du roy », d'une somme de 120 livres, à raison des « bons services qu'il lui a faiz en faisant certaines pourtraictures », — la suite sans doute des patrons de la tapisserie de l'Apocalypse. L'artiste toucha cette gratification en trois fois : 50 livres en janvier 1379, 50 autres au mois de juillet suivant et le surplus le 7 mars 1381. C'est à cette date que s'arrête la dernière mention connue de notre peintre[2].

Voilà déjà, à coup sûr, une réunion de textes intéressants sur dix années de l'existence de Jean de Bruges. Mais que d'obscurité et que de lacunes en ce qui concerne sa vie et ses travaux avant 1371 et depuis 1381 ! On peut déplorer, pour tous les artistes de cette époque, — sauf de rares exceptions, — une lamentable pénurie de détails biographiques, moins lamentable cependant que la destruction de presque toutes leurs œuvres; pour un grand nombre on se résignerait peut-être à en prendre son parti : mais quand il s'agit d'un maître de cette valeur, dont on conserve heureusement de si admirables reliques, il est permis de ressentir une mélancolique irritation contre le silence des archives et, il faut bien l'avouer, contre la négligence des érudits à relever partout les moindres traces du précurseur, peut-être du maître des Van Eyck.

Jean de Bruges dépasse singulièrement en effet la foule des peintres et des enlumineurs de son temps. Dans la miniature du manuscrit de la Haye, le portrait de Charles V est un pur chef-d'œuvre, « un chef-d'œuvre d'exécution

sur l'histoire des arts en France, le marquis de Laborde, n'avait pas vu cette Bible et n'en a parlé que sur de vagues indices; aussi ce qu'il en dit est peu exact. Selon lui, l'inscription est « peut-être plus moderne » (*Les Ducs de Bourgogne*..., t. I, p. XXIII-XXIV, note). Quant à la miniature, où Montfaucon avait pris à tort le portrait de Jean de Vaudetar pour celui du peintre, l'auteur des *Ducs de Bourgogne*, si clairvoyant d'ordinaire, a été ici mal inspiré : il paraît disposé à douter de l'existence de Jean de Bruges et à l'identifier avec Vaudetar. Mariette, cependant, avait, dès le siècle dernier, critiqué, cette confusion (*Abecedario*, t. I, p. 197-198), relevée aussi par ses annotateurs (*Ibid.*).

1. Jules Guiffrey, « L'Auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers », dans les *Mémoires de la Soc. des antiquaires de France*, année 1877, p. 49.

2. En dehors des travaux que nous venons de mentionner, nous avons vainement cherché d'autres renseignements sur Jean de Bruges dans tous les ouvrages qu'il nous a été possible de consulter, de Nagler, Waagen, Guiffrey, Wauters, Bradley, Pinchart et Ruelens, Crowe et Cavalcaselle, O. Delepierre, A. Michiels.

Faut-il enfin constater que le nom de Jean de Bruges ne figure pas non plus dans la *Biographie nationale* — si précieuse d'ailleurs à tant d'égards — dont l'Académie royale de Belgique a commencé, en 1866, la publication ?

délicate, serrée, voulue en même temps qu'assouplie, digne d'être mis en pendant avec les plus exquises créations du pinceau de Memling[1]..... »

Quant aux cartons des tapisseries de l'Apocalypse[2], bien que Jean de Bruges s'y soit inspiré, comme l'a démontré M. A. Giry, dans l'*Art* (1876), des miniatures d'un manuscrit[3] prêté par le roi au duc d'Anjou, son frère, c'est un grandiose ensemble qui fait le plus grand honneur au peintre, à son entente de la composition, à la fécondité de son talent et surtout à son parti pris novateur d'affranchissement des traditions hiératiques au profit d'une directe observation de la nature.

Ces deux œuvres suffisent de reste à assurer à Jean de Bruges une place prépondérante dans l'histoire de l'art au xive siècle. Depuis longtemps elles nous tenaient autant à cœur que le magnifique portrait du roi Jean, de la Bibliothèque nationale, d'un autre maître un peu antérieur, quand en parcourant aux Archives nationales, ces jours derniers, un registre du Trésor des chartes du règne de Charles V, mille fois feuilleté avant nous, notre souci de la mémoire de Jean de Bruges a été brusquement mais agréablement réveillé à la lecture d'un acte que nous allons transcrire :

Charles, etc. Savoir faisons que pour consideracion des bons et agréables services que *nostre amé Jehan de Bondolf, dit de Bruges, nostre paintre,* nous a faiz le temps passé, fait encores chascun jour et esperons qu'il face ou temps à venir, à ycelli, pour luy, ses hoirs et qui de lui auront cause, avons donné et octroié et par ces presentes donnons et octroions, de grace especial, certaine science et de nostre auctorité royal, une maison, si comme elle se comporte, seant en nostre ville de Saint-Quentin, à l'enseigne du Faucon, laquele fu feu Giles du Faucon, nagueres alé de vie à trespassement, à nous appartenant parce que ledit Giles estoit batart, laquele maison, si comme elle se comporte, puet valoir vint livres parisis de rente par an ou environ, à tenir et possider ycelle maison par ledit Jehan, ses hoirs et aians cause dessusdis, à tousjours perpetuelment. Si mandons par ces presentes au bailli de Vermandois et à tous noz autres justiciers à qui il appartendra, presens et à venir, ou à leurs lieuxtenans que ledit Jehan mectent ou facent mectre realment et de fait en possession et saisine de ladicte maison et d'icelle le facent et leessent joïr et user paisiblement et perpetuelment comme de sa propre chose, osté tout autre detenteur d'icelle maison qui n'auroit noz lectres de don precedent ces presentes; car ainsi nous plait-il, nonobstant dons fais d'icelle maison à quelque personne que ce soit, se il n'estoient precedent cestui present, ne autres dons fais audit Jehan non desclariés en ces presentes, ordenances faites que celes eschoites soient adjointes à nostre domaine ou converties en reparacions de noz chasteaux et autres edifices ou autres usages à nostre profit, et autres ordenances, mandemens ou defenses à ce contraires... Donné à Paris en nostre chastel du Louvre, ou mois de decembre l'an mil CCC LXVIII.

Per regem, *Michel*[4].

1. L. Gonse, *Chronique des arts et de la curiosité,* année 1877, p. 321. — L'opinion de la critique est unanime sur la valeur de cette œuvre. Cf. Waagen, Wauters, Dehaisnes, etc.

2. Sur ces célèbres tapisseries de l'Apocalypse, cf. : *Les Tapisseries du sacre d'Angers* (par Mgr Barbier de Montault)... (Angers, 1858, in-12), p. 9-53 : — L. de Farcy, *Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers* (Angers, 1875, in-8º), p. 17-63; — A. Giry, « La Tapisserie de l'Apocalypse de Saint-Maurice d'Angers », dans l'*Art,* t. VII (1876), p. 300-307; — Jules Guiffrey, *L'Auteur de la Tapisserie de l'Apocalypse d'Angers,* déjà cité; « Nicolas Bataille, tapissier parisien du xive siècle », dans les *Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris,* t. X (1883), p. 268-9, 275-280; *Histoire générale de la Tapisserie; Tapisseries françaises,* p. 12-13; *Histoire de la Tapisserie,* p. 27, 29-32; — Eug. Müntz, *La Tapisserie* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts), p. 115-118. — Ces tapisseries ont été reproduites au dixième dans l'ouvrage de M. L. de Joannis : *Les Tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers...* (Angers et Paris, 1864, in-fol.).

3. Ce manuscrit est conservé aujourd'hui à la Bibl. nat. (nº 403 du fonds français).

4. *Arch. nat.,* reg. JJ 99, f. 72, nº 193.

Deux données nouvelles résultent en particulier de ce document :

Jean de Bruges s'appelait *Jean de Bondolf.* — Il était peintre de Charles V, depuis un certain temps déjà, au mois de décembre 1368.

Ce n'est pas tout. On peut désormais identifier Jean de Bruges, Jean de Bondolf[1] et le *Jean Bandol* dont nous avons ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887) révélé le nom, il y a quelques années, d'après le recueil manuscrit de Ménant. Les deux passages de ce recueil relatifs à Jean Bandol — ce sont des extraits des journaux du Trésor — méritent d'être rappelés :

1374. « *Johannes Bandol, pictor regis,* ad vadia de 200 libris parisiensium per annum, tali conditione quod tenebitur servire in omnibus operagiis picture que rex precipiet fieri, absque aliis vadiis, tam pro se quam pro famulo suo. — Nihil, quia fuit in suis negotiis et voluit sibi deduci. »

1378. « *Johannes Bandol, pictor regis,* ad vadia de IIe l. paris. per annum, tali conditione... », même formule que ci-dessus, mais cette fois sans la mention « nihil » ; preuve que si, en 1374, l'artiste s'était un peu désintéressé des commandes royales, il s'était remis en 1378 à travailler pour Charles V.

Citons enfin sur Jean Bandol un troisième texte encore inédit. La *Recepta communis Thesauri,* pour le 1er semestre de l'année 1380, contient, au chapitre. *Debita que rex debet et que regi debentur,* la courte indication suivante :

Johannes Bandol nobis super vadiis suis ad vitam. C francos, XX^a februarii .[2]

On remarquera l'expression : *vadiis suis ad vitam.* Elle semble indiquer que, entre 1378 et 1380, Charles V, pour récompenser les services de son peintre, avait transformé en gages *ad vitam* ses gages jusqu'alors *ad voluntatem,* comme étaient en général ceux des artistes attachés à la cour. Sachant apprécier le mérite de Jean de Bruges, le roi n'aura pas voulu le traiter moins favorablement que son autre peintre Jean d'Orléans, gagé, lui aussi, *ad vitam*[3] à un traitement, il est vrai, de près de moitié moindre.

Quoi qu'il en soit, constatons avec plaisir et regret à la fois que les archives et les bibliothèques sont loin d'avoir dit leur dernier mot sur les maîtres du XIVe siècle. Malgré toutes les pertes qu'elles ont subies, elles possèdent encore des réserves que n'épuiseront pas de longtemps des générations de chercheurs.

BERNARD PROST.

1. L'*f* finale de Bondolf a été apocopée dans l'usage courant. Ainsi, dans le registre même du Trésor des Chartes, la rubrique contemporaine inscrite en marge de l'acte est ainsi conçue : « Donum factum *Johanni de Bondol,* dit de Bruges, pictori regis, de quadam domo sita in Sancto Quintino ». La table du registre, également contemporaine, porte de même (f. 3 v°) : « Donacio cujusdam domus site in villa Sancti Quintini *Johanni de Bondol,* dicto de Bruges, facta. »

2. *Arch. nat.*, reg. KK 11, f. 79.

3. On sait combien reste confuse la biographie des divers peintres du nom d'Orléans attachés au service du roi aux XIVe et XVe siècles. Nous essaierons prochainement d'y apporter quelque lumière. Bornons-nous à établir aujourd'hui que Jean d'Orléans était peintre de la cour dès l'année 1361. Son fils François le remplaça en réalité dans cet office en 1407; mais Jean d'Orléans en touchait encore les gages de six sols par jour, l'an 1420. *Arch. nat.*, reg. KK 17, f. 23.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



EXPOSITION
DES
ŒUVRES MILITAIRES DE RAFFET



En juillet 1860, au lendemain de la mort de Raffet, M. Paul Mantz, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, terminait par cette prédiction une étude qui est restée l'une des meilleures parmi toutes celles que l'on a consacrées à l'artiste [1] : « Heu- « reux maître! Dans ses croquis « militaires, il allie la réalité à « l'héroïsme, et son œuvre, où « l'on viendra plus tard apprendre « ce que furent les soldats de notre « temps, a réconcilié la Poésie « avec l'Histoire. Le nom de Raffet, « si grand qu'il soit déjà, doit « grandir encore! »

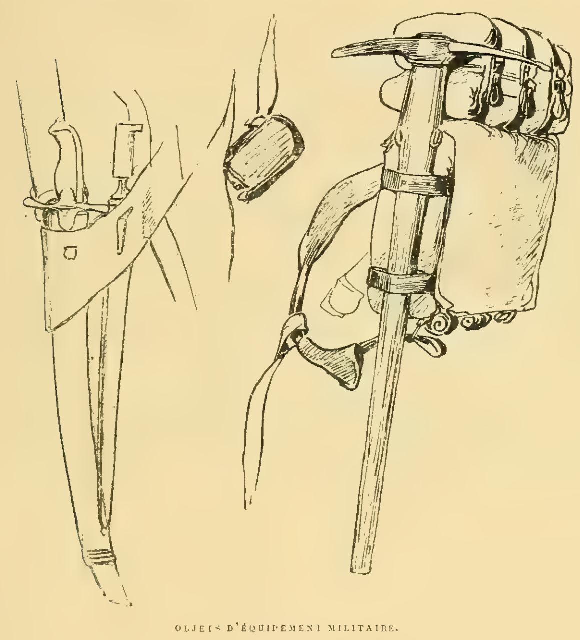
Après trente-deux années écoulées, il faut rouvrir en post-scriptum la notice de M. Paul Mantz, pour constater que la prédiction se réalise aujourd'hui avec éclat et qu'il vient de se produire sur le nom de Raffet une véritable poussée d'enthousiasme.

Depuis longtemps il s'est fait dans les esprits, au sujet de Raffet, un travail de critique raisonnée. Son œuvre si considérable a subi un triage et comme une clarification. Maintenant, à distance, on ne s'occupe plus de l'illustrateur, d'ailleurs, très fin, de Chateaubriand ou de Walter Scott, du collaborateur politique de la *Caricature* de Philipon; on ne considère plus en Raffet que le dessinateur du soldat. A distance également, la hiérarchie des genres a cessé d'exister contre lui : Raffet n'existe plus pour nous comme lithographe, comme faiseur d'albums ou comme irrégulier de l'art. Qui songe à regretter désormais qu'il n'ait pas été un exécutant à l'huile? Raffet, qui n'a presque point fait de peinture, sauf à l'aquarelle, est aujourd'hui un immortel peintre d'histoire et de batailles.

De son vivant, il ne fut pas (heureux Raffet!) surmené de louanges et l'on n'épuisa point pour lui un vocabulaire de néologismes alors inconnus : l' « impeccable », le « suggestif », le « génial », la « parfaite maîtrise », l' « observation aiguë », et les « ambiances », et les « vibrances », et les « outrances ». On le laissa faire des chefs-d'œuvre tranquillement, modestement, inconsciemment, sans le troubler. Aussi la critique d'aujourd'hui a-t-elle trouvé en lui un sujet neuf et non usé : elle s'en est emparée avec entrain, avec cette joie qu'on a toujours à « inventer » quelqu'un, sans la moindre pensée de restriction à l'égard d'un homme qui fut la modestie même (et évidemment aussi, sans la moindre pensée de diminuer qui que ce soit par comparaison), et avec la conscience d'accomplir, en définitive, cette chose utile et glorieuse : doter l'art français d'un grand maître de plus.

Et l'on s'est mis à l'œuvre pour populariser Raffet comme il mérite de l'être. Il bénéficie de tout l'intérêt que d'autres, depuis lui, ont appelé sur la peinture militaire. Quelle émotion n'ont pas soulevée dans la génération présente le *1807* et le *1814* de Meissonier, les *Dernières cartouches* de Neuville, le *Rêve* de Detaille? Avec un sentiment de justice qui fait honneur aux hommes, on s'est souvenu que nos peintres militaires actuels avaient un prédécesseur dont les œuvres innombrables et initiatrices sont un véritable Musée des triomphes de la France. Le public, lui, était prêt à s'enthousiasmer pour le peintre de l'armée, alors que l'armée est plus chère que jamais à nos cœurs; la France ressuscitée, restaurée, aspirant l'air à pleins poumons, pense au jour où elle reprendra sa situation légitime et sa gloire, et Raffet est le peintre du *Réveil!* Le moment était donc venu, le terrain préparé, il n'y eut qu'un mot à dire, et ce fut comme une

traînée de poudre. Raffet, tout à coup, vient de profiter des moyens de vulgarisation que son temps n'avait pas connus (songez que c'est par dix millions qu'à l'Exposition Universelle de 1889 les spectateurs ont défilé devant Meissonier; songez que, multipliés par des procédés faciles, rapides et exacts dans les journaux illustrés, les « petits soldats » de Neuville et de Detaille ont fait le tour du monde. Au



OBJETS D'ÉQUIPEMENT MILITAIRE.

(Croquis de Raffet.)

premier signal, la Presse tout entière a donné avec une chaleur extraordinaire. Depuis six mois, de novembre 1891 à avril 1892, il a été publié sur Raffet CINQ CENTS articles, grands ou petits, depuis le simple entrefilet jusqu'à l'étude raisonnée, et l'on ne peut estimer à moins de cinq millions d'exemplaires les feuilles qui sont allées porter lé nom du maître à quinze ou vingt millions de lecteurs! Puis sont venues les reproductions d'œuvres dans les journaux illustrés, ou même dans des brochures spéciales, et de ce chef quelque chose

comme deux millions d'estampes, d'épreuves d'après Raffet, ont été répandues dans le public.

D'un autre côté, la vue d'un petit nombre d'œuvres choisies, placées dans la Centennale de 1889, avait donné à quelques amateurs l'idée d'une exposition développée de l'œuvre de Raffet; idée confirmée en 1891 par la sensation extraordinaire que produisit, à l'Exposition de la Lithographie à l'École des Beaux-Arts, le panneau des lithographies du maître[1]. L'exposition générale des œuvres militaires de Raffet fut décidée. Au même moment, la Société dite de *La Sabretache*, formée d'officiers, d'artistes et de collectionneurs d'objets militaires, poussa le cri décisif : « Une statue, ou un monument, à Raffet! »

C'est une question délicate que celle des statues dans la ville de Paris. Il y avait naguère un système qui consistait, afin de n'avoir pas à en mettre trop, à n'en point mettre du tout. Peut-être était-ce excessif. Il y aurait un autre système rationnel : c'est du moment où statues il y a, d'en élever une bonne fois à tous ceux qui y ont droit, et comme tout ce qui a marqué en France à un titre quelconque a vécu à Paris, c'est pour Paris une véritable forêt de statues en perspective. Il y a de quoi effrayer : de là un troisième système mixte, qui livre l'érection des statues aux hasards de l'esprit de parti ou à l'incohérence des bonnes volontés individuelles, dans un décousu qui va de Vercingétorix à Théophraste Renaudot, de Shakespeare à Alphonse de Neuville et d'Étienne Dolet au sergent Bobillot.

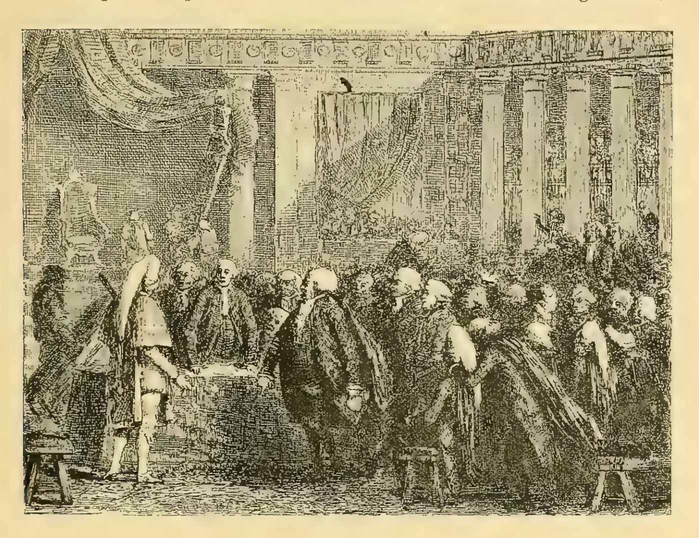
Parfois pourtant une idée ou un plan se saisissent au milieu de cette éruption : ainsi Danton et Gambetta, tous deux le bras étendu vers l'ennemi, nous indiquent notre devoir et notre espérance. Voltaire, Rousseau et Diderot, nous donnent nettement à entendre que l'Encyclopédie tient le haut du pavé. Il existe encore un autre projet d'ensemble qui consiste à glorifier l'art français moderne dans ses plus illustres représentants : le monument de Delacroix, exécuté, et ceux projetés de Prud'hon, David, Gros, Géricault, Barye, Raffet, Meissonier rentrent dans ce plan.

Le monument de Raffet présente ceci de particulier, qu'il n'est pas seulement le monument d'un peintre : ce qui le rendra populaire et assurera son succès, c'est qu'il sera aussi un monument à l'armée française. Sur l'indication du Comité, le sculpteur Frémiet, chargé de l'exécution, doit placer, autour de la colonne qui supportera le

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. Ier, p. 493-496.

buste de Raffet, trois figures grandeur nature représentant : la première, le soldat républicain des demi-brigades; la seconde, le soldat de l'Empire et de la Grande-Armée; la troisième enfin, le soldat moderne, le fantassin d'Anvers, de Constantine, de Rome, de Crimée et d'Italie.

L'exposition qui a eu lieu du 23 au 30 avril, chez M. Georges Petit,



MIRABEAU ET LE MARQUIS DE DREUX-BRÉZÉ.

(D'après une eau-forte originale de Raffet, pour les « Douze journées de la Révolution ».)

n'est qu'un des moyens de réalisation des projets du Comité. Cette exposition, par un essai nouveau, a été d'une durée très brève; on a pensé, et le calcul s'est trouvé juste, qu'il valait mieux attirer le public et faire salle comble pendant sept jours, que d'avoir affaire pendant des mois à quelques visisiteurs se traînant, *rari nantes*, dans une galerie presque vide. Pendant ces sept jours, on peut dire que la salle a été généreusement offerte à Raffet par les sociétés des Aquarellistes et des Pastellistes qui, à son intention, ont abrégé d'autant leurs expositions respectives.

Les pièces, prises dans les morceaux capitaux de l'œuvre, étaient au nombre considérable de plus de cinq cents, et présentées par ordre historique.

D'abord les scènes de la Révolution, si grandes dans leur minuscule dimension, et que Jules Janin a si bien définies : « Ces terribles images, que nul ne saurait oublier pour peu qu'il les ait entrevues, et qui produisent sur les âmes autant d'effet tout-puissant que les belles pages d'un grand historien qui sait écrire ! »

A la suite, l'histoire des armées de la République : *Prise du fort Mulgrave*, *Etat-major 1794*, *Il est défendu de fumer*, *Conquête de la Hollande*, *Carré enfoncé*, *Batterie de tambours républicains*, *Bonaparte en Italie*, *Les Pyramides*, *Napoléon en Égypte*, *Entrée au Caire*, etc. Puis l'épopée impériale : *Napoléon, 1807*, *Napoléon a vu le Niémen et s'est arrêté*, *Les Croix d'honneur*, *Erfurth*, *La Revue*, l'*Inspection*, *Les Cuirassiers*, *Wagram*, *1813*, *Lutzen*, *Bautzen*, *Secourez la vivandière*, *La Pensée*, *Ils grognaient et le suivaient toujours*, *Demi-bataillon de gauche*, *Dernière charge des Lanciers rouges*, *Retraite du bataillon sacré*, *Cinq mai*, *Le Réveil*, *La Revue nocturne*.

Les soldats de la Restauration et les événements de 1830 formaient un groupe spécial avec le *Séjour de garnison*, l'*Artillerie légère en action*, la *Marche d'une division*, *La Barricade*, *Le Salut*, *Lyon 1831*, *Le Massacre des Polonais*, les *Cartouches*.

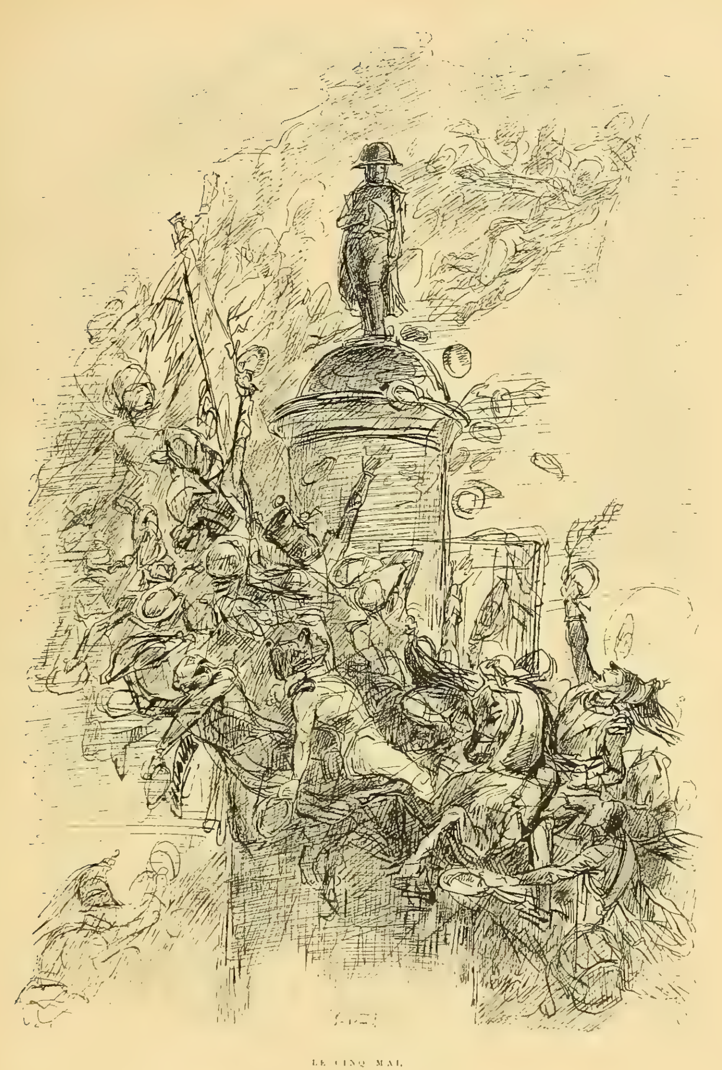
Du siège d'Anvers étaient exposées les principales scènes : *L'Armée passe la frontière*, la *Communication de la descente du fossé*, la *Caponnière*, le *Logement des tirailleurs du* 19e *léger*, la *Batterie de brèche en action*, *Les Français prennent possession de la tête de Flandre*, la *Prise de la Lunette Saint-Laurent*, la *Reddition de la citadelle*.

Le soldat d'Afrique pouvait être étudié à fond dans cent pièces telles que la *Marche sur Constantine*, *A nous, deuxième léger!* le *Carré Changarnier*, l'*Assaut de Constantine*, le *Duc d'Orléans et son état-major*, les vignettes tirées des *Portes de Fer*, le *Combat d'Oued-Alleg*, le *Colonel du* 17e *léger*, le *Drapeau du* 17e *léger*.

On suivait Raffet dans son voyage en Crimée et en Orient, et l'on passait avec lui la revue de l'armée russe dans ces magnifiques lithographies : *Passage du Bouzéo*, *Infanterie valaque*, *Circassiens de l'escorte de l'Empereur de Russie*, *Revue de cavalerie à Vosnessensk*, *Défilé d'artillerie russe*, *Passage de ligne en avant*, *Famille tatare*, *Famille tsigane*, *Un café à Smyrne*, le *Vieux bazar à Kertsch*, *Recruteurs turcs*, *Recrues turques*, etc.

Une série de dessins inédits nous transportait avec Raffet et le prince Demidoff sur les côtes d'Espagne et à Gibraltar.

Une autre nous faisait refaire, à la suite de l'armée autrichienne, la campagne de Novare.



LE CINQ MAI.

(Fac-similé d'un croquis de Raffet.)

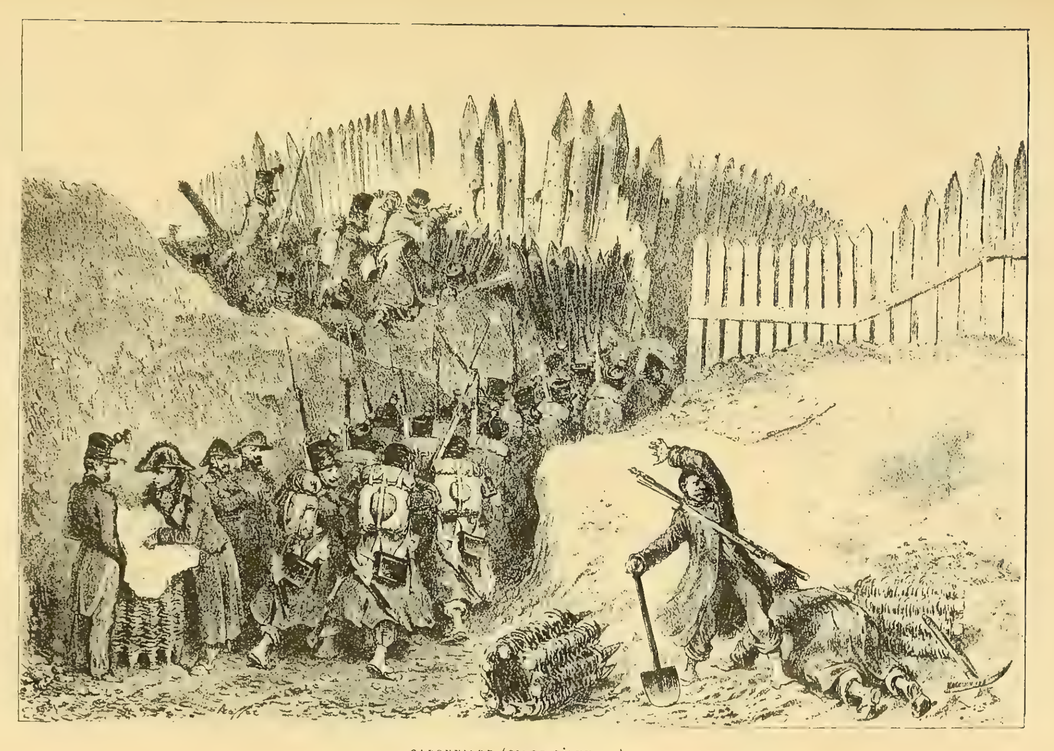
L'armée de 1848-1860 ressuscitait à nos yeux avec *Prêts à partir pour la ville éternelle*, le *Coup de mitraille*, la *Batterie Rochebouet*, les *Chasseurs à pied en marche sur Rome*, les *Sapeurs-mineurs en tenue de travail*, les portraits des maréchaux *Saint-Arnaud* et *Baraguey-d'Hilliers*, du capitaine *Félix Douay*, et avec cette série très originale et absolument typique de seize portraits d'officiers du *66*e, exécutés à l'aquarelle, à Rome, et prêtée par notre collaborateur M. le colonel Duhousset, qui se trouve lui-même représenté dans la série en uniforme de lieutenant, tenue d'assaut.

Il ne faut pas s'y tromper, c'est dans les estampes, lithographies et gravures, que sont les pièces capitales de Raffet, ces pièces épiques qui rendent leur auteur digne de tous les honneurs qu'on lui décerne aujourd'hui[1], et de la solennité qu'a donnée à son exposition la présence officielle du chef de l'État, du ministre de la Guerre, du général en chef de l'armée, des officiers de l'armée active et de la réserve. Les épreuves présentées avaient été choisies parmi les plus belles des collections Giacomelli, Alexis Rouart, etc., et présentées avec un soin et même une coquetterie particulière. Trop souvent, en effet, on se permet, dans les expositions, de présenter l'estampe sans la rehausser par un encadrement convenable. Il en résulte qu'elle produit sur le public un effet réfrigérant. L'estampe ne peut pas plus se passer d'un encadrement que la peinture; il faut la rehausser de bordures d'or, et dissimuler sous des biseaux ses marges glaciales : alors elle attirera le public, qui la prendra très naïvement pour du dessin et ne lui refusera pas son attention. C'est ce qui a eu lieu pour l'exposition de Raffet, et l'enseignement est à retenir pour les exhibitions d'estampes à effectuer dans l'avenir.

Pour n'avoir pas l'importance décisive des estampes, les dessins originaux envoyés rue de Sèze n'en étaient pas moins des plus intéressants et des plus beaux. Il faut citer les principaux noms : les *Journées de la Révolution*, *Dragons républicains*, *Provins*, la *Veille*, le *Lendemain*, les *Cartouches*, *Lesghines*, etc., collection Auguste Cain.

1. C'est donc par des estampes et des lithographies que Raffet devait être représenté dans nos Musées. Mais, par une inconséquence bizarre, la France, si fière en paroles de son art de l'estampe depuis deux siècles, expose tout dans ses Musées, sauf une chose précisément : l'estampe. De sorte que, les sept jours d'exposition de Raffet à la salle Petit écoulés, nulle part, — entendez-vous bien! — nulle part le public ne pourra plus revoir le *Fort Mulgrave* et les *Lanciers rouges*, le *Réveil*, et la *Revue nocturne*, *Prêts à partir* et le *Combat d'Oued-Alleg!*

Il y a décidément quelque chose à faire pour l'estampe.



CAPONNIÈRE (SIÈGE D'ANVERS).

(Fac-similé d'une lithographie originale de Raffet.)

Bonaparte à Toulon, *Passage du Tagliamento*, *Retraite du bataillon sacré*, *Types arméniens*, *Tatars dans un café*, *Marche d'infanterie au camp de Compiègne*, collection Giacomelli.

Jean Mélingue, grenadier de la 32e demi-brigade, collection Gaston Mélingue.

Bonaparte en Syrie, collection A. Raffet fils.

Le Retour des Cendres, collection de S. A. I. la princesse Mathilde.

La Vivandière, collection de Mme Lassègue.

Réunion Bérard, collection de M. Dumesnil.

A nous Deuxième Léger! le *Carré Changarnier*, collection Ed. Detaille.

Assaut de Constantine, collection Delapalme.

Soldats autrichiens, collection Millot.

Défilé d'infanterie autrichienne, collection de Mme Marchal de Calvi.

Revue passée par l'empereur d'Autriche, collection Gerson.

Études faites à Gibraltar, collection Dubois de l'Estang.

La série des *Portraits des officiers du* 66e dont nous parlions plus haut, collection Duhousset; le *Général Rostolan*, collection G. Duplessis; le *Général Morris*, collection Ernest Morris; le *Général Espinasse*, appartenant à M. Espinasse.

Enfin des vignettes de Walter Scott, Paul de Kock, et divers sujets, collections Ruprich-Robert, Hochon, Poilpot, etc., etc.

De l'ensemble de ces dessins, ressort la conscience des études de Raffet, son instinct des races dans les travaux ethnographiques, et une rare virtuosité d'exécution comme aquarelliste.

Les peintures, peu nombreuses, présentent quelques morceaux intéressants : le *Faustulus* qui valut à Raffet un prix d'esquisse en 1829; de fermes *Études de chevaux;* un tableau représentant *Quatre armures*, appartenant à M. Stevens, et qui suffirait bien seul à classer Raffet, malgré la rareté de sa peinture, parmi les beaux peintres; un *Tirailleur-voltigeur*, de la collection Lemarié; enfin la *Batterie de tambours républicains* appartenant à la famille de Tournemine, et qui faisait dire en 1852 à Théophile Gautier : « C'est incroyable de rendu, de détail! aucune minutie de l'uniforme n'est omise; on distingue chaque bouton, chaque passepoil, les mains ont leurs phalanges et leurs ongles, et cela sans nuire à la crânerie de tournure, à l'imperturbabilité d'aplomb, au chic républicain de ces héroïques tambours qui rythmaient et couvraient le bruit du canon avec leur caisse ».

Et pris d'un regret en pensant à la rareté de la peinture de Raffet. Théophile Gautier s'écriait : « *Raffet a été dévoré par la vignette, ce feuilleton de la peinture!* »

Parole inutile! Il est certain que si Raffet avait fait des tableaux au lieu d'illustrations, que si en faisant des tableaux il avait conservé



RETOUR D'ITALIE.

(Croquis de Raffet.)

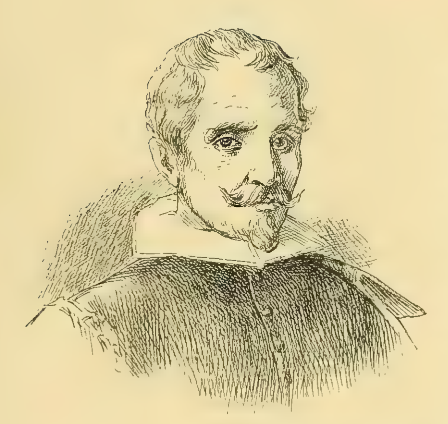
la possibilité de représenter l'épopée républicaine et impériale sans diminuer le nombre de ses compositions, que si... Mais avec des *si* que ne ferait-on pas? Raffet eût été dans la peinture un des plus grands noms de l'art français. Mais dans la peinture il reste également un de ces grands noms : d'une autre façon, voilà tout. Raffet s'est consacré aux lithographies et aux vignettes, mais ses vignettes et ses lithographies sont, comme on l'a dit, autant de bas-reliefs tout faits; dans la composition d'ensemble de ces estampes on trouve,

suivant la juste définition de Bracquemond, l'*accentuation* et l'*ampleur*, signes caractéristiques des œuvres de ceux qu'il semble naturel d'appeler grands : on y trouve, pour tout dire d'un mot, du génie. Et ce n'est pas avoir été dévoré, que d'être mis définitivement par la postérité, comme les Dürer, les Rubens ou les Chardin, comme les Ingres, les Delacroix ou les Meissonier, au rang des grands maîtres.

HENRI BÉRALDI.



ZURBARAN



La division en écoles provinciales ou régionales, adoptée le plus habituellement par les anciens historiens de la peinture en Espagne, et appliquée par eux à un groupe ou à une suite d'artistes, nés ou établis en un même centre ou en une commune région, ne doit être acceptée que comme expression géographique. Esthétiquement entendue, cette classification ne se justifierait pas. Pris en son sens spécial le mot « École » impliquerait, en effet, l'existence plus ou moins prolongée d'un groupe ou d'une suite d'artistes possédant, sinon une unité absolue d'enseignement, du moins une communauté de tendances, de traditions, de sentiment, voire, dans l'exécution, une certaine fraternité de méthodes. Or, ces conditions ne se rencontrent nulle part réunies, pas plus en Catalogne qu'à Valence, Tolède, ou Madrid, si ce n'est au commencement du XVIIe siècle, alors que les manifestations provinciales viennent enfin se fondre en une seule et même école, homogène, vraiment nationale et bien espagnole.

Avant cette définitive éclosion, préparée par des artistes de transition, parfois encore inconscients de leur but, aucune des écoles provinciales n'offre donc dans la succession de ses peintres un véritable ensemble de doctrines ou seulement de manières. Tour à tour et selon l'enseignement reçu, les artistes ont imité d'abord les primitifs flamands ou italiens ; puis, lorsque la Renaissance a pénétré chez eux, ils ont couru étudier leur art à Florence, à Rome, à Venise. Qu'à cette diversité d'études, puisées hors de leur patrie, l'on joigne encore la variété des exemples apportés par les maîtres étrangers, établis en Espagne, et l'on se rendra compte de l'extrême diffusion de styles et de méthodes dont chaque province a été le théâtre.

Séville et l'Andalousie, comme tous les autres centres artistiques, n'ont point échappé à cette succession, à cette mêlée, à cette lutte d'influences extérieures. A ses origines, la peinture est, à Séville, byzantine; avec l'enluminure, elle devient simultanément flamande et italienne au xve siècle, puis, brusquement, elle passe, au xvie, des timidités gothiques aux imitations des grandes œuvres florentines et romaines. Luis de Vargas (1502-1567), Pedro de Villegas Marmolejo (1520-1597), Pablo de Cespedès (1538-1608), Francisco Pacheco (1571-1664), pour ne citer que les plus marquants d'entre ces sectateurs des maîtres de la Renaissance, sont des *raphaélisants* de seconde main, mais qui conservent cependant, à travers leurs imitations et leurs emprunts, quelque chose de particulier à leur race et à leur terroir. Alors en effet que les élèves directs de Raphaël et de Michel-Ange ne sont plus, déjà, que des décadents, des demi-païens, pratiquant surtout le culte des sensualités et des élégances de la forme, les Espagnols, leurs élèves, continuent de conserver intacte leur foi sincère et savent la traduire éloquemment dans leurs ouvrages.

Une tendresse leur est d'ailleurs commune qu'ils n'ont pas apprise : ils aiment les humbles, les pauvres et leurs haillons pittoresques et toujours, par quelque part, ils les introduisent dans leurs compositions et celles-ci en prennent on ne sait quoi de familier, d'intime et de touchant. Ces tendances naturalistes, qui ne font encore que poindre chez quelques artistes appartenant aux trois premiers quarts du xvie siècle, s'affirmeront davantage chaque jour, jusqu'à devenir, au xviie, l'un des caractères les plus profondément marqués de la peinture espagnole.

Deux peintres, d'inégale valeur, contribuèrent largement à l'émancipation des artistes sévillans, en formulant dans leurs



ouvrages de nouvelles et plus énergiques aspirations à la sincérité et à la vie. L'un, Juan de las Roëlas (1538-1625), qui devint le maître



APOTHÉOSE DE SAINT THOMAS D'AQUIN, PAR ZURBARAN.

(Musée de Séville.)

de Zurbaran, avait étudié son art à Venise. Ses méthodes, son coloris, son style, indiquent assez que parmi les œuvres des grands vénitiens,

ses sympathies étaient allées de préférence aux compositions mouvementées du Tintoret. Son plus typique et important ouvrage, la *Mort de Saint Isidore*, qui décore le rétable de la petite église de San-Isidoro, à Séville et où la réalité des types, l'émotion des assistants et la vérité du spectacle s'accordent on ne peut plus heureusement avec le sentiment religieux le plus pénétrant et le plus élevé, fut, pour l'École naissante, une source féconde d'inspirations et un exemple souvent mis à profit.

L'autre s'appelait Juan del Castillo (1584-1640); son talent personnel n'était pas très grand, mais il n'en forma pas moins, par son enseignement naturaliste, de nombreux élèves, parmi lesquels les plus célèbres furent Alonso Cano, Pedro de Moya et Bartolomé Esteban Murillo.

Un dernier et infiniment plus audacieux novateur, Francisco de Herrera le Vieux (1576-1656), qui fut l'initiateur de Velazquez, acheva de rompre délibérément avec les imitations étrangères. Talent hardi, spontané, génial parfois, mais brutal et souvent désordonné, Herrera est, de tous les maîtres, celui qui exerça sur ses jeunes contemporains l'influence la plus profonde : Velazquèz, Zurbaran et plus tard Murillo lui doivent tous quelque chose.

Ce fut donc au moment précis où se produisait l'évolution naturaliste qui allait définitivement s'affirmer et produire toutes ses conséquences avec les plus brillantes individualités de l'École espagnole que Zurbaran, destiné à y figurer au premier rang, commença d'apprendre les éléments de la peinture.

Il était né en 1598, dans la petite ville de Fuente de Cantos, en Estramadure; ses parents, d'humbles paysans, eurent l'intelligence de ne point s'opposer à sa jeune vocation. Zurbaran voulait être peintre. On l'amena à Séville où il fut confié au *licenciado* Juan de las Roëlas.

Les premières études de Zurbaran présentent cette analogie, avec celles de Velazquez, que l'élève ne peignit d'abord absolument rien que d'après nature et s'abstint résolument de toute formule apprise comme de toute convention ou tradition d'emprunt. Le premier résultat de cette solide et saine méthode de ne reproduire les formes et leur coloration qu'à l'aide de l'observation directe, textuelle, fut de faire du jeune artiste un peintre de nature morte d'une très haute valeur. Dans toutes ses peintures, on peut observer combien les costumes, les tissus, les frocs de bure ou de laine blanche de ses moines, et, en général, les accessoires, les objets inanimés, sont rendus avec une vérité et une conscience, qui ne le cèdent en rien, sous le rapport



LE MIRACLE DE SAINT HUGO, PAR ZURBARAN.

(Musée de Séville.

des apparences, à la prestigieuse exécution d'un Velazquez ou à la facile virtuosité d'un Murillo.

Grâce à de précieux dons innés et à l'excellent guide qu'il avait en Roëlas, Zurbaran fit de rapides progrès et, de bonne heure, fut regardé comme un peintre du plus bel avenir. A peine comptait-il vingt-cinq ans, lorsqu'il fut choisi par le marquis de Malagon pour exécuter les neuf grandes compositions, empruntées à la vie de saint Pierre, qui décorent le retable de la chapelle de San-Pedro, dans la cathédrale de Séville. Très admirées pour leur bel arangement, pour la dignité et la noblesse des attitudes et des physionomies, ces peintures où l'artiste a fait preuve de coloriste savant et fort, lui valurent une commande importante : la décoration du maître-autel de l'église du collège de Saint-Thomas-d'Aquin.

Zurbaran trouva là l'occasion d'exécuter son plus grand ouvrage, celui que les *Guides* appellent un peu complaisamment son chef-d'œuvre. Le sujet indiqué était l'*Apothéose de Saint Thomas d'Aquin*. Apportée à Paris pendant la guerre de l'Indépendance, puis restituée à l'Espagne à la suite du traité de Vienne, cette vaste composition, où les personnages dépassent la grandeur naturelle, fait aujourd'hui partie du Musée provincial de Séville. De fréquents déplacements, des détériorations occasionnés par les guerres civiles et les luttes carlistes, ont grandement porté atteinte à la conservation de cette toile, mais telle qu'on la voit aujourd'hui, on peut du moins se rendre compte de sa superbe ordonnance. Vers les cieux entr'ouverts, et où siègent dans leur gloire le Christ et la Vierge, accompagnés de saint Paul et de saint Dominique, saint Thomas d'Aquin, représenté sous les traits du chanoine Augustin Abreu Nunez de Escobar, s'élève, entouré des quatre saints docteurs de l'Église. Au bas, sur le premier plan, dans un groupe occupant la droite du tableau, est représenté Charles-Quint, vêtu de son manteau impérial, au milieu de moines dominicains et de personnages de sa suite. A gauche, se trouve l'archevêque Diego Deza, fondateur du Collège, entouré de ses proches. Une légende veut que l'artiste se soit représenté lui-même sous les traits du personnage placé derrière Charles-Quint. Nous donnons ici une reproduction à l'eau-forte de la partie haute du tableau, et un dessin de son ensemble.

L'examen de cet ouvrage, qui fut terminé vers 1625, prouve clairement que, dans sa construction, l'artiste s'est inspiré et de la *Mort de Saint Isidore,* de Roëlas, et, surtout, du *Triomphe de Saint Herménégilde*, que Herrera avait achevé en 1624 pour le maître-autel de la chapelle du Collège des Jésuites. Dans son dessin des silhouettes,



SAINT BONAVENTURE EN PRIÈRE, PAR ZURBARAN.

(Musée de Dresde.)

Zurbaran est infiniment moins tourmenté que Herrera dont il n'a pas non plus l'exécution fougueuse. Mais, s'il est plus pondéré, plus calme, il doit, par contre, à Herrera les francs et brusques partis de lumière et d'ombre qu'il a adoptés dans sa composition, ainsi que l'emploi, pour colorer ses personnages du premier plan, de tonalités fortes et soutenues. A son maître Roëlas, l'élève est redevable, autant que l'on en peut encore juger dans l'état de médiocre conservation de l'*Apothéose*, des quelques belles parties de coloris vénitien qu'on note principalement dans les riches costumes de Charles-Quint et de l'archevêque. Roëlas et Herrera, voilà les deux seuls et véritables initiateurs de Zurbaran, qui n'a point étudié en Italie, qui n'a point connu le Caravage, comme cela se répète couramment et bien entendu sans preuves, et dont il n'eut peut-être jamais l'occasion de voir un ouvrage, si ce n'est dans son âge mûr. Hâtons-nous toutefois d'observer qu'il a pu étudier à Séville, dès 1620, quelque peinture de Ribera dans sa manière caravagesque.

Appelé par les religieux hiéronymites du célèbre couvent de Guadalupe, en Estramadure, Zurbaran peignit, pour leur sacristie, huit compositions dont les sujets sont empruntés à la vie du fondateur de l'Ordre et qui comptent à juste titre au nombre de ses plus nobles et plus parfaites productions. Une *Apothéose de Saint Jérôme* et deux autres peintures représentant *Saint Ildefonse* et *Saint Nicolas de Bari* furent également exécutées par l'artiste, et avec le même succès, pendant son séjour au monastère.

De retour à Séville, il eut à remplir de nombreux engagements, notamment à la chartreuse de Santa-Maria de las Cuevas pour laquelle il termina une suite de tableaux dont une partie se retrouve aujourd'hui au Musée provincial de Séville. Parmi ces derniers, nous relevons comme plus particulièrement remarquables : *Saint Bruno s'entretenant avec le pape Urbain II*, la *Vierge abritant sous son manteau des religieux de l'Ordre de Citeaux*, le *Miracle de Saint Hugo*, et *Jésus, enfant, tressant une couronne d'épines*.

Zurbaran s'est montré ici coloriste plus souple qu'il ne l'avait été dans ses toutes premières peintures ; il y a de l'air, de l'espace autour de ses figures, moins sèchement, moins sculpturalement accusées dans leurs contours et dans leur modelé. Une gravité presque hautaine, un sentiment religieux très pénétrant, quelque chose même comme une naïve et touchante poésie dans le *Jésus enfant*, jouant avec des épines, se dégagent de ces diverses compositions d'une si parfaite simplicité de conception et d'arrangement et d'un naturalisme si

franc, si spontané, si vrai. Il n'est peut-être pas hors de propos de marquer ici combien le naturalisme de Zurbaran et, en général, de tous les grands artistes espagnols, s'écarte de l'interprétation des



SAINT BONAVENTURE PRÉSIDANT UN CHAPITRE DE SON ORDRE, PAR ZURBARAN.

(Musée du Louvre. — D'après le recueil de Réveil.)

réalités habituelle aux maitres de la grande Ecole vénitienne et davantage encore des interprétations hollandaises et flamandes. Épris avant tout de la richesse et de la beauté des formes et des choses, l'art vénitien, tout en éclat et en spectacle, en arrive à traduire un sujet de l'Évangile avec la même magnificence de mise en scène, la

même indifférence, la même absence d'émotion et de sentiment que lorsqu'elle traite un sujet mythologique quelconque. Moins étroitement familier et terre à terre que chez les Flamands et les Hollandais, exception faite, bien entendu, de certaines créations sublimes de Rembrandt, le naturalisme espagnol conserve toujours quelque chose de la naïve et grave simplicité des primitifs : toujours un sentiment, une noblesse, une émotion dont le principe, la cause réside en leur foi profonde, comme la fierté en l'âme castillane, trouvent moyen de se faire jour, même lorsque leur réalisme confine à la trivialité. On est loin, avec l'inspiration toujours austère et la constante dignité de pensée d'un Zurbaran, et de la plupart de ses émules castillans ou andalous, de l'esprit positif, pratique et point du tout mystique des Hollandais du XVIIe siècle, praticiens incomparables, d'ailleurs, mais qui se passent si bien, comme le remarque Fromentin, d'imagination.

Par une exception singulière et vraiment regrettable, Zurbaran n'eut point, comme Pacheco, et comme Herrera le Vieux, l'occasion de peindre à fresque quelque bel ensemble décoratif alors que le caractère et la nature de son talent semblaient si bien l'avoir particulièrement destiné à ce genre élevé. En revanche, le nombre de ses peintures à l'huile est considérable. Ne pouvant pas les décrire en détail, nous nous bornerons à citer les plus particulièrement notables.

La plus belle et la plus féconde époque de production de l'artiste paraît, d'après de très rares dates apposées sur quelques toiles, s'être étendue entre les années 1625 à 1646.

C'est à l'année 1629 que remonte l'exécution des quatre tableaux de chevalet, dont les sujets sont tirés de la vie de saint Bonaventure, qui décoraient, avant la guerre de l'Indépendance, l'église placée à Séville sous l'invocation de ce saint docteur. En regard des toiles de Zurbaran, quatre autres peintures de Herrera le Vieux, également de dimensions restreintes, complétaient la décoration de cette église, dont la coupole conserve encore une fresque de la main du même Herrera. Enlevées de l'église de Saint-Bonaventure pendant l'occupation de Séville par l'armée française, trois des compositions de Zurbaran ont fait partie de la collection formée par le maréchal Soult et la quatrième a figuré dans la galerie espagnole du roi Louis-Philippe, ouverte au Louvre en 1838.

A la suite de la dispersion de cette galerie, vendue à Londres en 1853, le Musée de Dresde acheta le tableau de Zurbaran qui était désigné au catalogue de la vente sous ce titre erroné : *Saint*



ANGE TENANT UN ENCENSOIR, PAR ZURBARAN.

(Musée de Cadix.)

François en méditation, titre que le directeur du Musée modifia peu heureusement, au livret de 1856, par cette nouvelle version : *Saint François d'Assise, visité par un ange, refuse la couronne papale. Au fond le conclave des cardinaux*. En 1880, le nom de saint Célestin fut substitué à celui de saint François et sans plus de fondement.

Des trois tableaux de la collection Soult, livrée aux enchères en 1852, un seul, intitulé au catalogue de la vente : le *Miracle du Crucifix*, fut acquis par le Musée de Berlin, alors que les deux autres, par suite d'arrangements avec les héritiers Soult, entraient, en 1858, au Louvre, où ils ont conservé jusqu'à présent les descriptions fautives du catalogue Soult. C'est ainsi que le tableau n° 1738 est décrit comme représentant *Saint Pierre Nolasque et Saint Raymond de Peñafort* et le n° 1739, les *Funérailles d'un évêque*.

A la suite d'une savante étude relative aux peintures de Herrera le Vieux et de Zurbaran, qui décoraient avant la guerre d'Espagne l'église de Saint-Bonaventure, publiée en 1883, dans l'Annuaire des musées de Berlin, par M. C. Justi, professeur d'Histoire de l'Art, à Bonn, les catalogues des Musées de Berlin et de Dresde ont enfin énoncé avec exactitude les sujets représentés dans les deux ouvrages de Zurbaran qui leur sont échus.

Berlin possède vraisemblablement le premier tableau de cette suite. Il porte la signature de l'artiste, suivie de la date de 1629, et le sujet en est : saint Bonaventure visité par saint Thomas d'Aquin, et lui montrant du geste — en réponse à la question que lui a adressée saint Thomas sur les sources où il a puisé son vaste savoir — le Crucifix qui orne sa cellule. A Dresde, le catalogue définitivement rectifié, décrit le tableau de Zurbaran comme représentant saint Bonaventure, visité par un ange, descendu du ciel à sa prière, qui lui désigne le cardinal qui doit être choisi pour pape.

Quant aux deux tableaux du Musée du Louvre, ils ont pour sujets, le n° 1738 : *Saint Bonaventure présidant un chapitre des Frères Mineurs*, ordre dont il avait été élu général en 1256 ; et le n° 1739 : les *Funérailles de saint Bonaventure*, mort en 1274, à Lyon, où il venait d'ouvrir le concile convoqué par Grégoire X en vue d'obtenir la réunion de l'Église grecque à l'Église romaine.

La scène traitée par l'artiste, dans le premier, a évidemment rapport aux rébellions que saint Bonaventure eut à réprimer comme chef d'ordre parmi ses moines, assez indisciplinés, ainsi que le constatent du reste les *Acta Sanctorum*, et quant à la présence simultanée, dans le tableau des *Funérailles*, du pape Grégoire X, de



PORTRAIT D'UN CHARTREUX, PAR ZURBARAN.

(Musée de Cadix.)

l'empereur d'Orient, Michel VII Paléologue, du Patriarche de Constantinople et « des envoyés des Scythes », comme les désigne Pietro Galesini dans les mêmes *Acta*, elle se trouvera désormais expliquée par l'énonciation exacte du thème traité par Zurbaran.

Grégoire X, qui devait son élévation au trône pontifical à l'influence exercée, lors du conclave, par saint Bonaventure, lui octroya le chapeau en 1273, un an avant qu'il ne mourût à Lyon. Il est donc vraisemblable que Zurbaran a commis un anachronisme en revêtant le *Doctor seraphicus* de la pourpre cardinalice, alors que général des frères mineurs, il préside un des chapitres de son Ordre, tous tenus, d'ailleurs, antérieurement à 1273. Mais cet anachronisme n'a guère d'importance, et peut-être même fut-il intentionnel de la part des religieux de la Merced, qui donnèrent à Zurbaran la commande et les sujets de ces peintures.

Cean Bermudez, dans son *Diccionario*, en fait mention à la suite des biographies de Herrera et de Zurbaran, mais sans les décrire et en se bornant à indiquer qu'elles avaient pour sujets des passages de la vie du saint Docteur.

On nous pardonnera de nous être étendu sur cette série qui méritait ces longues écritures à divers titres : d'abord, parce qu'elle est au premier rang dans l'œuvre du maître et, ensuite, parce que les sujets représentés dans nos deux beaux ouvrages du Louvre étaient demeurés jusqu'ici pour le public une indéchiffrable énigme.

L'année 1629 fut pour l'artiste particulièrement féconde. C'est en effet à cette date, apposée à la suite de sa signature sur l'une des deux toiles que possède le Musée du Prado, et qui faisait partie d'une suite comprenant douze compositions, que remonte l'ensemble décoratif exécuté par Zurbaran pour le couvent de la Merced Calzada à Séville. Sur ces douze tableaux dont les sujets étaient empruntés à la vie de saint Pierre Nolasque, aujourd'hui dispersés ou disparus, sept seulement étaient de sa main. Les cinq autres étaient l'ouvrage de son élève, Martinez de Gradilla. Le même couvent renfermait encore divers portraits de religieux, de martyrs et de dignitaires de l'Ordre, représentés en pied, que nous retrouverons dans la collection de l'Académie de San-Fernando à Madrid.

En 1633, Zurbaran terminait les peintures formant primitivement le retable de la Chartreuse de Jerez et représentant l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Circoncision*, l'*Adoration des Rois* et l'*Adoration des Bergers*. Cette dernière, avec la signature de l'artiste et la date 1633, présente cette particularité que cette signature est, pour la première fois,

accompagnée du titre de « *peintre du roi Philippe III* ». Ces peintures ont fait jadis partie de la galerie espagnole du roi Louis-Philippe; elles se retrouvent aujourd'hui à Séville, au palais de San-Telmo, dans la collection formée par le feu duc de Montpensier. Tous les personnages sont figurés de grandeur naturelle dans cette admirable série qui peut être estimée comme l'une des plus parfaites qu'ait exécutées le maître. L'*Annonciation* en est l'œuvre capitale.

Les couvents des Mercenarios Descalzos, de Santo-Domingo, de Porta-Cœli, des Capuchinos, le Collège des Carmélites de San-Alberto et les églises de San-Esteban, de San-Pablo et de San-Roman, à Séville, étaientjadis richesen ouvrages de premier ordre de Zurbaran. La guerre de l'Indépendance et la sécularisation des biens des ordres monastiques ont amené la dispersion de ces peintures. Le Musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg, possède aujourd'hui le superbe *Saint Laurent*, portant la signature du maître et la date de 1636, autrefois dans la collection Soult et provenu primitivement du couvent des Descalzos; le Musée provincial de Séville conserve le *Saint Louis Beltran*, de l'ancien monastère des Dominicains de Porta-Cœli ainsi que le *Christ en croix*, du couvent des Capucins, deux œuvres de très haute valeur; enfin le Musée de Cadix est en possession d'un *Saint Bruno*, du sentiment religieux le plus élevé, ainsi que de diverses autres peintures remarquables, telles que *Un ange tenant un encensoir*, *Saint Hugo, évêque*, le *Jubilé de la Porciuncula* et des portraits en pied de saints et de martyrs de l'Ordre des chartreux.

L'Académie des Beaux-arts de San-Fernando à Madrid, est encore mieux partagée. C'est dans son intéressante collection que sont entrés les cinq portraits de dignitaires de cette branche de l'Ordre de la Merci vouée plus particulièrement au rachat des captifs, qui ont jadis décoré le cloître du couvent de la Merced à Séville. Vêtus de leur froc de laine blanche, aux plis amples et sculpturaux, ces graves personnages lisent, écrivent, ou méditent. Chaque physionomie, observée et rendue par l'artiste dans sa réalité et dans son caractère, se détache d'un fond brun uni avec le plus vigoureux relief. Ce ne sont plus là, comme avec ce terrible *Moine en méditation* de l'ancienne galerie espagnole, au Louvre, actuellement à la National Gallery, de ces figures extatiques et sombres, comme encore le farouche *Saint Pierre d'Alcantara*, de l'Escurial, mais tout simplement des religieux, vivant de la vie habituelle du cloître, pensant et travaillant à quelque œuvre intellectuelle et plus près en somme de l'ordinaire humanité. Quant à l'exécution, nous ne craignons pas d'affirmer

que nulle part, comme dans ces derniers portraits, l'artiste n'a fait preuve de plus de fermeté, de plus de grandeur et que pour la perfection du rendu de ses étoffes blanches, on lui chercherait vainement un rival.

On voit que Zurbaran n'eut pas toujours un goût exclusif pour les sujets sombres ou mystiques, violemment exprimés; il savait d'ailleurs faire preuve de méthodes plus souples, moins arrêtées, et même au besoin pleines de charme et de grâce lorsqu'il avait à représenter quelque belle figure de martyre ou de sainte. Il aimait à les peindre en des costumes riches ou pittoresques et il retrouvait alors sur sa palette les tons les plus fleuris et les plus vibrants pour rendre les belles étoffes de soie, de satin, chamarrées d'or, dont il les parait. Zurbaran se souvient, dans ces peintures aimables, des leçons de coloris vénitien que lui a transmises Roëlas. Le Louvre possède la représentation de l'une de ces jolies martyres, *Sainte Appolline*, que l'artiste a pris plaisir d'habiller de jaune et de rose et de couronner de fleurs. Le Musée du Prado conserve la *Sainte Casilda*, surprise par son père, un Maure fanatique et cruel, au moment où elle porte à de pauvres chrétiens captifs, des pains qui, par un miracle de Dieu, se changent, en son giron, en roses épanouies. Enfin, on retrouve à Séville, à l'hôpital de la Sangre et occupant encore la place pour laquelle l'artiste les avait exécutées, toute une procession de ces gracieuses vierges, costumées comme des infantes ou des filles des champs et qui s'appellent *Sainte Eulalie*, *Sainte Barbe*, *Sainte Catherine*, *Sainte Agnès* et *Sainte Marine*. Une *Sainte Marguerite*, appelée la *Pastorcita* à cause de son joli costume de bergère, et qui a fait partie jadis, à Madrid, des collections royales, a eu la rare fortune d'être gravée à la fin du siècle dernier par un habile artiste espagnol, Bartolomé Vazquez, qui a su conserver à son interprétation le caractère pittoresque et le vigoureux coloris de l'original.

En 1639, Zurbaran se trouvait encore à Séville. Il fut alors chargé de choisir et de diriger sur Madrid d'habiles artistes doreurs destinés à travailler à la décoration des salons de l'Alcazar royal. Lui-même était appelé en 1650, et à l'instigation de Velazquez, par le roi Philippe IV, pour orner de peintures, représentant les *Travaux d'Hercule*, un des salons du palais du Buen-Retiro. Au dire de Cean Bermudez, quatre toiles seulement sur dix, formant cette décoration, seraient de la main de Zurbaran; les autres auraient donc été exécutées sous sa direction, mais par ses élèves. Cet ensemble se trouve aujourd'hui au Musée du Prado; il ne présente, en dehors de ses



PORTRAIT D'UN PÈRE DE LA MERCI, PAR ZURBARAN.

(Académie de San-Fernando, à Madrid.)

qualités de facture, rien de particulièrement notable. Évidemment, les mythologiades n'étaient point pour inspirer l'artiste.

Pendant son séjour à Madrid, Zurbaran peignit quelques autres décorations, aujourd'hui disparues, à la Casa de Campo et en différentes autres résidences royales. Cean Bermudez signale encore diverses compositions, datées de 1661, pour le couvent des Carmélites, qui, avec quelques tableaux de chevalet exécutés pour des particuliers, paraissent avoir été ses derniers ouvrages. Il mourut deux ans plus tard.

Des biographes trop inventifs ont tenté de mêler du romanesque à cette existence si calme, tout unie et entièrement vouée au travail et à l'amour de son art. On a voulu faire de Zurbaran un duelliste, un meurtrier que les remords auraient conduit à s'ensevelir dans un couvent. Ces ingénieuses légendes ne reposent sur aucun fondement.

Marié de bonne heure à Léonor de Jordera, il en eut plusieurs enfants. En 1657, alors que l'artiste était à Madrid, le chapitre de la cathédrale de Séville concédait, par acte authentique, à l'une de ses filles, la jouissance viagère d'une maison située dans la *Calle Abades*. Les chanoines témoignaient par là de la haute estime qu'ils avaient pour le caractère et le talent de Zurbaran.

Il avait formé à Séville d'excellents élèves : Gradilla, dont nous avons parlé, Bernabé de Ayala qui fut un peintre de valeur, et les deux frères Polanco ; ceux-ci ne firent guère que pasticher la manière du maître et leurs copies, très soigneusement faites, ont parfois donné lieu à quelques erreurs d'attribution.

PAUL LEFORT.



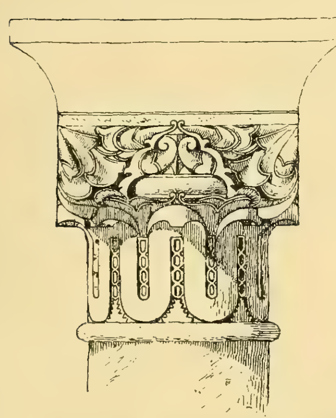
L'ART ARABE DANS LE MAGHREB[1]

II.

TLEMCEN

(PREMIER ARTICLE.)

LA VILLE ANCIENNE ET LA VILLE MODERNE[2]



Tlemcen est la perle de l'Algérie. Aucune autre ville de notre colonie n'offre à l'artiste de plus vives jouissances ; aucune n'a conservé autant de souvenirs d'un passé radieux; aucune n'est aussi privilégiée par la nature environnante. Pour une fois, l'histoire et l'art de l'Islam se sont rencontrés dans un site frais et riant et ne l'ont pas changé en désert.

Quand on a quitté la plaine monotone du Sig pour gravir la belle chaîne des monts de Tlemcen, on voit le pays se modifier à

1. Voy. *Gazette*, 3e pér., t. VI, p. 35.

2. La principale source pour l'histoire de Tlemcen est Ibn-Khaldoun, *Histoire des Berbères,* traduite par de Slane, analysée par Mercier dans son *Histoire de l'Afrique septentrionale* (III vol., Paris, Leroux, 1888-1891). Nous avons tiré les renseignements les plus précis des monographies de M. Charles Brosselard publiées, l'une sous le titre de : *Les Inscriptions arabes de Tlemcen* dans l'excellente et regrettée *Revue africaine* (troisième année, nos 14-18, quatrième année, nos 19-23), l'autre sous forme de *Mémoire sur les tombeaux des émirs Beni-Zeiyan et de Boabdil* dans le *Journal Asiatique,* janv.-février, 1876. Voir aussi la monographie de Piesse, continuée par M. Canal dans la *Revue de l'Afrique française* de Poinssot, 1888, nos 39-55; et le *Rapport sur une Mission scientifique en Algérie* de M. E. Duthoit, dans les *Archives des Missions scientifiques, etc.*, 3e série, t. I (1873), p. 305·

chaque étage. Sidi-bel-Abbès, Aïn-Fezza ressemblent à ces localités de la Provence moyenne qui sont couchées au pied des Alpes sous un manteau de vignes. Mais l'air fraîchit de plus en plus; les reliefs s'accentuent; les murs de roche se dressent bientôt avec une netteté d'arêtes et une coloration pyrénéennes. Il y a des cirques et des gaves, la végétation s'enrichit; un étrange et délicieux mélange de verdures disparates emplit les ravins vertigineux et fait une ceinture à la ville reine du Maghreb. A deux lieues de Tlemcen, le Safsaf, un affluent de l'Isser occidental, tombe en grandes cascades glacées (*El-Ourit*) et se repose dans des vasques naturelles, presque invisibles sous les dômes d'une sorte de forêt vierge.

Au milieu d'une pareille splendeur apparaît Tlemcen « la bien gardée de Dieu », couronnée de murailles et de tours. Elle occupe, au pied du Djebel-Terni, aux flancs de la crête de Lella-Seti (1,046 m.), un vaste plateau qui domine en esplanade un magnifique panorama, les riches plaines de la côte d'Oran, la mer.

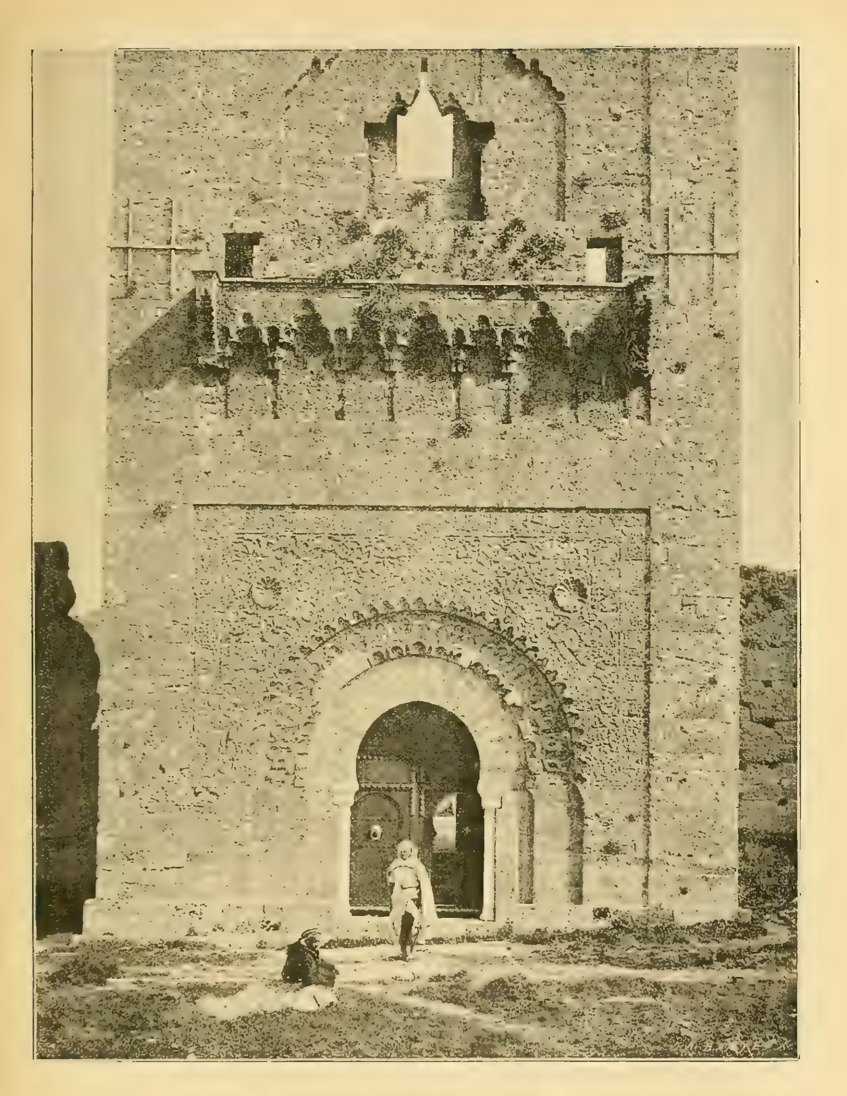
Tels sont les emplacements de prédilection des villes berbères.

L'eau et l'ombre abondent sur ce plateau. Les hivers y sont rigoureux : la neige y est fréquente; aussi, point de toits en terrasse; Tlemcen n'a pas l'aspect des villes blanches du Maghreb et de l'Ifrikia, mais presque celui d'une ville montagnarde. Cependant, malgré le climat, les édifices anciens n'ont pas souffert; la brique et la faïence ont bravé les intempéries. L'une est encore dorée, l'autre luisante encore comme au temps de la suprématie des émirs. Nous allons, en effet, trouver ici de parfaits spécimens de l'architecture musulmane du XIIe au XVe siècle et surtout des belles époques du XIIIe, des reliques authentiques d'un passé de gloire, de foi et d'art.

Il y a, on le voit, une ligne de démarcation à tracer. L'architecture rudimentaire et massive, qui est celle des villes de la Tunisie et des villes du littoral algérien, prend fin vers la longitude d'Oran. Un autre art arabe commence, que nous allons étudier à Tlemcen, mais qui a de brillants exemplaires au Maroc et dont les modèles les plus célèbres sont en Espagne.

HISTOIRE. — On est, à Tlemcen, en plein pays de race berbère, et, plus exactement, chez les Berbères de la famille *Zenata;* cette famille résuma, comme on le verra, toute la gloire de sa race.

L'emplacement de Tlemcen fut celui d'une colonie romaine, d'une *Pomaria* dont le nom évoque bien à l'esprit les vergers qui ont tou-



PORTE DU MINARET DE MANSOURAH, A TLEMCEN.

jours fait le charme naturel de la contrée ; voilà ce que témoignent des inscriptions de la première moitié du IIIe siècle.

Deux villes, — mais on sait ce que ce mot veut dire en Orient, — succédèrent à Pomaria : *Agadir* et *Tagrart*. Lors de la première invasion arabe, Edris s'empara des cités zénatiennes et c'est en les englobant que Tlemcen s'éleva. Les Edrissites s'aperçurent en effet que la situation était singulièrement favorable ; cependant, placée au milieu des tribus berbères, la cité fut souvent prise et reprise par des dynasties rivales, dans des luttes sans éclat.

Les Edrissites n'ont laissé presque aucun souvenir de leur passage.

Les deux dynasties si éclairées des Almoravides et des Almohades furent les véritables iniatrices. Ce qu'elles firent en Espagne, elles l'ont fait presque au même degré à Tlemcen ; de leur passage datent la fortune et la beauté première de la nouvelle cité ; elle devint la capitale du Maghreb central, le point de ralliement des intelligents Berbères, la métropole de l'Afrique occidentale comme Fez devenait la métropole du Maroc.

Il manquait à Tlemcen la gloire d'être la capitale d'un royaume indépendant et d'un royaume berbère ; la dynastie berbère des Abd-el-ouadites lui donna cette gloire. Issue comme la dynastie mérinide du Maroc de la famille Zenata, elle enleva Tlemcen aux Almohades et régna pendant trois cent quinze ans (1239-1534) sur le Maghreb central, c'est-à-dire sur les provinces actuelles d'Alger et d'Oran. C'en était fini du gouvernement des *cids* almohades, qui pourtant avaient été de bons maîtres. Mais la dynastie qu'on pourrait appeler régionale, continua tout naturellement les traditions des Almohades, traditions fécondes pour l'art. On appelle souvent cette dynastie du nom de Ziyanide ou des Beni-Zeïyan.

C'était alors le bel âge de la puissance musulmane, dont la moindre parcelle était florissante, riche, industrieuse et cultivée à faire envie à l'Europe d'alors. La capitale du royaume berbère d'Afrique, plus peuplée et plus ornée que ne l'était Florence, échelonnait, à la fin du XIIIe siècle, ses enceintes, ses minarets exquis et ses toits de tuile bleue au milieu de quatorze mille jardins. Les chrétiens y étaient traités avec la plus rare tolérance ; un caravansérail, grand comme un quartier, leur était attribué. Le tissage, la broderie, l'industrie — je dirais presque l'art — du cuir, si spéciale au Maghreb occidental, y fleurissait. Les académies, les universités, sœurs des grandes écoles d'Orient et d'Espagne, répandaient un grand esprit

de recherche libre et de spéculation. C'était, — insistons sur ce point, — l'époque chevaleresque de l'Islam, une de ces heures trop peu nombreuses où des émirs intelligents, actifs, dignes de commander et en même temps protecteurs de toutes les belles choses, tinrent sous leur domination des peuples alors pleins d'initiative, d'ardeur et de goût. Nous verrons tout à l'heure à quel art cet âge donne naissance.

C'est en 1248 que Yarmoracen enleva Tlemcen aux Almohades. Les Abd-el-ouadites n'eurent pas de pires ennemis que leurs frères, les Merinides, dynastie non moins éclairée et non moins artiste, qui rêvait d'annexer le royaume de Tlemcen à celui de Fez. Il s'en suivit plusieurs sièges de Tlemcen dont nous parlerons plus loin, et une prise de possession de vingt-deux ans (1337-1359). Mais, après cette courte éclipse, les Abd-el-ouadites recouvrèrent leur belle cité et s'illustrèrent en continuant de l'orner.

Il faut attendre jusqu'au XVIe siècle pour voir se morceler ce puissant ensemble. Après la prise d'Oran par les Espagnols (1509), Tlemcen devint vassale des *roumis*, jusqu'à ce qu'elle fut annexée par les aventuriers qui venaient de se tailler autour d'Alger un royaume. L'arrivée des Turcs frappa le pays de déchéance, l'art s'arrêta ; car, ainsi que le remarque justement M. Duthoit, les Turcs apportèrent partout avec eux leur éclectisme de mauvais aloi. Les constructions élevées par les deys furent désormais confiées non plus à des architectes et à des décorateurs arabes, mais à des esclaves de tous les pays, à des Grecs, des Persans, des Italiens.

La belle architecture que l'on appelle *mauresque* et que l'on pourrait plus justement nommer *andalouse*, périt ici avec les dynasties berbères.

La ville actuelle et ses monuments. — La ville même de Tlemcen est aujourd'hui une coquette sous-préfecture française. La partie arabe n'a pas grand caractère, quoique le plan de ce qu'on appelle des maisons mauresques, emporte toujours avec lui une certaine grâce ; les vieux quartiers ont été éventrés, et la construction laisse beaucoup à désirer, comme cela est surtout sensible dans le quartier juif où nombre de maisons, peintes d'un bleu vif, tombent en ruines. Ce n'est donc pas là que réside l'intérêt artistique de Tlemcen ; c'est dans une dizaine de monuments dont plusieurs, épars dans les vergers qui forment une *gouta* autour de Tlemcen, sont à quelque distance hors de l'enceinte moderne.

Cette enceinte, peu pittoresque, élevée par le génie militaire français, est loin d'avoir le périmètre des anciennes murailles. Les villes grandissaient vite autrefois en Orient; il fallait souvent reculer les murailles, souvent aussi les rebâtir de fond en comble à la suite des guerres. Mais celles de Tlemcen ne devaient pas être faciles à démolir, si on en juge par les débris qui subsistent. C'étaient de robustes murailles en pisé jaune, interrompues par des tours très rapprochées, et ce pisé prend la dureté de la pierre; quand le temps seul mord sur lui, il s'effrite de la façon la plus étrange, comme par exemple à l'endroit nommé Bab-el-Kermadi, où se dressent de fantastiques chicots. Il y a loin de là aux précaires devantures de brique peintes au lait de chaux dont s'entourent les villes tunisiennes.

Pour soutenir des sièges, il fallait avoir de l'eau en abondance. L'eau était répandue dans la ville par des canaux, qui font l'admiration d'Ibn-Khaldoun. Une des principales réserves était le grand bassin appelé le *Sahridj*, dont l'étendue est égale aux réservoirs de Versailles. Il était jadis enclos de murs; mais il résulte d'un passage de l'historien arabe, Et-Tenessy, signalé d'abord par l'abbé Bargès [1], que le Ziyanide, Abou-Taschfin Ier (1318-1337), le fit creuser « sans autre but que celui de se procurer des jouissances mondaines », en d'autres termes pour servir de théâtre à des naumachies, divertissement qui, cent ans auparavant, était pratiqué à Maroc, dans un bassin analogue, par les Almohades. C'est dans ce bassin que Barberousse fit noyer les rejetons de la famille des Beni-Zeiyan.

Avant de parler des édifices religieux qui nous retiendront si longtemps, il nous faut en finir avec l'architecture civile. Le point le plus vivant de la ville moderne est le boulevard qui fait le tour des murailles du *Méchouar*. Le Méchouar était le palais des émirs. Hélas! il n'en reste rien, rien qu'une mosquée que nous mentionnerons plus loin. Aujourd'hui, l'autorité militaire y a établi ses bureaux et ses casernes. C'était et c'est encore une ville dans la ville, une forteresse entourée de murailles. C'était un *Alcazar* ou un *Généralife* rempli de verdure et de gaîté. Bâti par Yarmoracen ce palais servit de résidence à toute la dynastie abd-el-ouadite. Voici en quels termes Ibn-Khaldoun en parle : « Les rois de Tlemcen possèdent un palais où l'on remarque des édifices splendides, des pavillons très élevés, des jardins ornés de berceaux de verdure... si bien que, par sa magnificence et sa beauté, cette demeure royale fait pâlir les plus célèbres

1. *Tlemcen*, Paris, Duprat, 1859.

châteaux [1]. » Léon l'Africain ne l'admira pas moins, et, dès maintenant, nous voulons émettre à son sujet une supposition hardie. C'est que le palais du Méchouar était frère des beaux édifices civils que l'architecture mauresque a laissés en Espagne. Aussi sa destruction est-elle à jamais regrettable; elle date de la conquête turque et plus précisément d'une révolte de la population de Tlemcen contre le bey Hassan (1670). On verra plus tard que notre supposition n'a rien d'aventuré.

Avant la construction du Méchouar, les émirs almoravides et almohades habitaient un palais disparu, le « Vieux Château » (*Kasr-Kedim*), qui attenait à la grande mosquée, comme à Kairouan. Lorsque Yarmoracen eut fait construire le minaret de cette mosquée, il abandonna l'ancien palais, parce que du haut de la tour la vue plongeait sur le harem sans doute. Sur une parcelle de l'emplacement du Kasr-Kedim qu'il put déblayer, M. Brosselard trouva une grande quantité de débris, faïences émaillées, fûts de colonnes, arabesques, et vingt et une tombes de princes et de princesses abd-el-ouadites signalées par autant d'inscriptions [2]. Ces tombeaux étaient jadis des cryptes richement ornées de faïences et de mosaïques artistement enchâssées. Dans les fouilles qu'il exécuta à Tlemcen, M. Brosselard en découvrit un presque intact.

La *Kissaria*, aujourd'hui caserne de cavalerie, était le caravansérail des chrétiens. Une inscription qu'on y a découverte indique que sa construction est antérieure à 1328. Entourée d'un mur crénelé, c'était comme un quartier autonome, contenant un couvent, une église, des entrepôts et des marchés, où les Génois, les Catalans, les Pisans et les Provençaux exerçaient en sûreté leur commerce.

1. Entre autres objets précieux, le Méchouar renfermait une horloge en argent, une *mendjana* (*machina*) construite par un Tlemcennien, en 1358. Le mécanisme mettait en mouvement de nombreuses pièces : une lune, un serpent, des oiseaux, des aigles, une esclave qui saluait le khalife et lui présentait des vers. Le grave Ibn-Khaldoun nous a conservé ceux qu'il composa lui-même pour les dix heures de la nuit. Cet ingénieux appareil était de 215 ans antérieur à l'horloge de la cathédrale de Strasbourg.

2. La plus intéressante des inscriptions découvertes à Tlemcen est sans contredit l'épitaphe du célèbre Boabdil, dernier roi de Grenade; elle prouve, contrairement à ce que les historiens rapportaient, que Boabdil mourut non à Fez, mais à Tlemcen. Elle débute ainsi : « Tombeau d'un roi mort dans l'exil, à Tlemcen, étranger, délaissé par ses femmes. Lui qui avait combattu pour la foi, le destin inflexible l'avait frappé de son arrêt... Il combattit dans des mêlées terribles où les armées innombrables des adorateurs de la croix se ruaient sur une poignée de cavaliers musulmans. » (Brosselard, *op. cit.*)

Excursion a Agadir (*Dynastie Édrissite*). — Hors du périmètre des enceintes de Tlemcen, il y a eu deux villes qui ont disparu et n'ont laissé l'une et l'autre, comme témoins du passé, que des murailles ébréchées et un minaret : ce sont, par ordre de date, *Agadir* et *Mansourah*. Sans qu'il soit facile de s'expliquer nettement sur ce terme de « villes »[1] que les historiens emploient assez complaisamment, on peut dire que Agadir était distincte de Tagrart. Agadir a dû se superposer exactement à la *Pomaria* de Gordien; elle utilisa les ruines romaines et fut le siège de l'épiscopat chrétien. Lors de la première invasion arabe, Idris Ier dota Agadir d'une grande mosquée. Cet édifice, des premiers temps de l'Islam (790 de notre ère), n'existe plus; mais il est probable qu'il fut souvent remanié avant sa destruction; seul, en effet, le minaret subsiste, au milieu des cultures. Or la base de ce minaret est assurément fort ancienne; de nombreuses inscriptions romaines y sont encastrées parmi l'appareil de gros moellons; mais la superstructure est d'une date plus récente et, quoique plus sobre d'ornements, est analogue à tous les minarets tlemcenniens, et ne saurait être rapporté au temps des Édrissites; il n'y a que la base qui puisse remonter à cette dynastie.

Excursion a Mansourah. — A deux kilomètres à l'ouest de Tlemcen, sur le plateau couvert d'oliviers bien des fois centenaires qui va rejoindre le pied du Djebel Terni, s'élèvent les ruines dorées de *Mansourah*.

Elles ont une courte et étrange histoire.

Les Hafsides établissaient leur capitale à Tunis et délaissaient Kairouan, l'empire almohade croulait en Espagne et en Berbérie quand, parallèlement, les Abd-el-ouadites fondèrent l'empire de Tlemcen, et les Mérinides l'empire plus considérable encore de Fez, Maroc et Méquinez. Mais nous avons dit que les Mérinides convoitaient la part de leurs frères, les Zenata de Tlemcen. Ils étaient les plus forts; battus en rase campagne, les Tlemcenniens se retranchaient derrière leurs remparts. C'est la tactique que Yarmoracen recommanda en mourant à son fils Othman; le malheureux prince fut bien obligé de s'y conformer. Assiégé par le terrible Abou-Yakoub, il se trouva bientôt emprisonné; car, pour rendre le blocus plus complet, les Mérinides élevèrent autour de Tlemcen une enceinte continue dont on voit encore des vestiges. Il faut lire dans

1. Nous avons déjà touché cette question et fait allusion au cas de Mansourah dans notre article sur Kairouan.

Ibn-Khaldoun et dans Léon l'Africain les détails de ce siège, aggravé par une sorte de bombardement et une famine inouïe, siège qui dura autant que celui de Troie. A la cinquième année, Othman mourait; son successeur Abou-Zeiyan continua l'héroïque défense; il allait capituler, n'ayant plus que pour deux jours de vivres, lorsque Abou-Yakoub fut assassiné par un de ses eunuques.

Son successeur leva le blocus qui avait duré huit ans et trois mois (1299-1307).

Abou-Yakoub avait été frappé dans son propre palais, dans sa propre ville, dans cette *Mansourah* qu'il avait fait sortir de terre. Pendant la quatrième année du siège, en effet, il avait jeté les fondements d'une ville rivale à deux mille mètres de la ville assiégée, et la nouvelle cité prospéra au point de prendre rang aussitôt parmi les villes importantes du Maghreb. « A l'endroit où l'armée avait dressé ses tentes, s'éleva un palais pour la résidence du souverain. Ce vaste emplacement fut entouré d'une muraille et se remplit de grandes maisons, de vastes édifices et de jardins traversés par des ruisseaux. Ce fut en l'an 702 (1302) que le sultan fit bâtir l'enceinte de murs et qu'il forma ainsi une ville admirable tant par son étendue et sa nombreuse population que par l'activité de son commerce et la solidité de ses fortifications. Elle renfermait des bains, des caravansérails et un hôpital, ainsi qu'une mosquée dont le minaret était d'une hauteur extraordinaire. Cette ville reçut de son fondateur le nom d'*El-Mansourah*, c'est-à-dire *La Victorieuse*. » Ainsi parle Ibn-Khaldoun.

Au départ des troupes mérinides, il avait été stipulé que Mansourah serait respectée; mais la paix ne dura pas longtemps. A la reprise des hostilités, les Tlemcenniens se crurent relevés de leur promesse et démantelèrent Mansourah pour que l'armée marocaine n'y trouvât pas de refuge. Cependant, Tlemcen subit un second siège de vingt mois, et Aboul-Hacen, le Sultan Noir, eut tout le temps de restaurer « la victorieuse » avant de s'emparer de Tlemcen (1337). Le Mérinide et ses successeurs gardèrent, comme nous l'avons dit, Tlemcen pendant vingt-deux années, et de ce court intermède datent quelques-uns des monuments qui font notre admiration. C'est après le second siège que Aboul-Hacen se fit construire à Mansourah un palais qui devint sa résidence favorite.

En 1359, Abou-Hammou II ayant repris la ville de ses ancêtres aux envahisseurs, et relevé la domination abd-el-ouadite, l'arrêt de destruction de Mansourah fut signé, et la ville haïe eut tout à

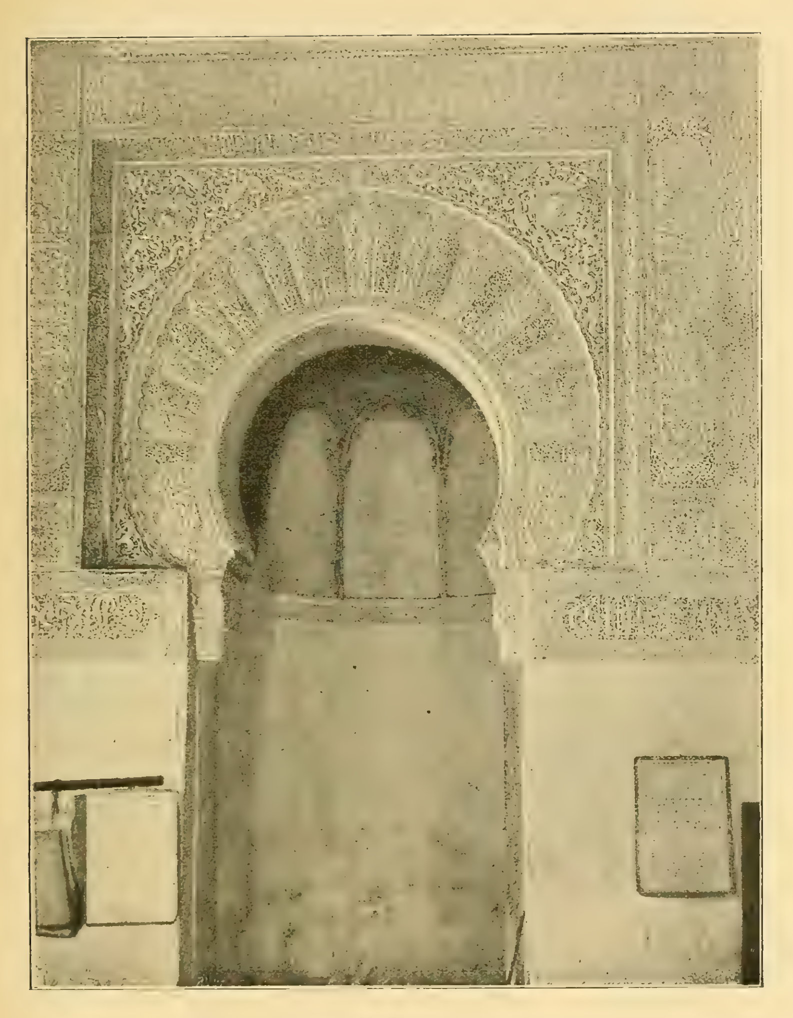
souffrir de la rancune de Tlemcen; elle avait vécu vingt-six ans.

L'enceinte de Mansourah est assez bien conservée sur deux côtés, à l'ouest et au nord; elle a quatre kilomètres de tour, et se compose de murs assez minces, crénelés, d'une douzaine de mètres de hauteur, coupés à intervalles rapprochés par des tours rectangulaires, Les blocs de pisé, encore criblés des trous laissés par les échafaudages, ont contracté la dureté des blocs de pierre. Lorsque, de la route de Sebdou, on voit se dresser ce paravent magique derrière lequel il n'y a rien, rien que des oliviers et des métairies noyées dans la verdure, il faut bien penser à la caducité des choses, caducité plus visible en Orient et sur les terres musulmanes que partout ailleurs. A peine s'il reste quelques vestiges (l'enceinte, une tour, des bassins) du « palais de la victoire » mérinide qui devait être une merveille, puisqu'il était contemporain de deux monuments des plus parfaits, la mosquée et la *Medersa* de Sidi Bou-Médine. Tout cela disparaîtra; seuls, les canaux qui apportaient les eaux des belles cascades du Lella Seti, seront entretenus par intérêt.

Une tour, — disons mieux, une moitié de tour, — s'élève glorieusement au milieu de cette solitude qui paraît en agrandir les nobles proportions : c'est le minaret de la grande mosquée. « Ce minaret, dit M. Duthoit, est le plus élevé, le plus richement décoré, le mieux conservé de tous les monuments analogues d'Afrique ou d'Espagne. » Il n'est pas en tout cas défiguré comme l'est la célèbre *Giralda* de Séville, et quoique privé de son couronnement, sa majesté est en effet hors de pair.

Au point de vue traditionnel, le minaret de Mansourah présente deux anomalies. Il est placé au nord de l'enceinte de la mosquée, ce qui est contraire aux rites musulmans; nous avons déjà remarqué la même dérogation dans l'orientation du minaret de la grande mosquée de Kairouan; il est largement percé d'une porte qui donne accès dans la cour de la mosquée, comme les portes pratiquées dans les clochers de nos églises. Cette fantaisie, qui fournit au décorateur un motif des plus rares, est sans exemple dans l'architecture islamique.

Construit en pierres de grand appareil, le minaret se compose de trois étages que surmontait jadis l'édicule terminal. Cela fait, avec la porte, quatre ordres d'ornementation savamment gradués. Largement encadrée, la porte est de plein cintre et bordurée d'une vraie dentelle de pierre. Des rinceaux d'une suprême élégance s'entrelacent autour de cette belle courbe; ils sont réservés dans le moellon jauni, et leurs reliefs tranchent encore nettement sous l'aplomb de la



MIHRAB DE L'ANCIENNE MOSQUÉE ABOUL-HACEN, A TLEMCEN.

grande lumière; mais le *champ* vide aujourd'hui était jadis revêtu de faïence. Tel était le principe de décoration du monument entier, qui semble aujourd'hui estampé en mince relief; tous ces vides découpés comme à l'emporte-pièce dans une matière molle renfermaient des émaux multicolores. Je ne sais comment décrire et louer assez le premier étage, avec son balcon en encorbellement, supporté par de légères colonnettes et des consoles à stalactites, et sa baie médiane qui, elle aussi, a perdu sa parure étincelante. Puis vient la plus grande division, le grand panneau ouvragé du second étage, percé de deux fines fenêtres, avec ses robustes réticules d'un ingénieux dessin qui, pour ainsi dire, modèlent la surface murale. Enfin, une attique ornée de fausses arcades forme la quatrième division. Les faces latérales étaient aussi riches que la face princidale. Il n'en reste que des amorces considérables, la moitié juste de l'édifice s'étant écroulée, accident que les Musulmans, amis du merveilleux, expliquent par plusieurs légendes. La face postérieure, qui regarde la mosquée, manque totalement; mais, grâce à M. Duthoit et à la Commission des *Monuments historiques*, l'ensemble du minaret a été consolidé en 1877.

C'est parmi les sveltes rinceaux du portail que se lit l'inscription posée par ordre d'Abou-Yakoub-Yousef-ben-Abd-el-Hak. Mais le minaret date de Aboul-Hacen le Victorieux.

La mosquée elle-même de Mansourah est aujourd'hui rasée à la hauteur de la toiture; encore n'en reste-t-il que les murs extérieurs et ces murs sont-ils dépouillés de tout revêtement; les blocs de pisé apparaissent dans leur nudité, car seul le minaret était construit en pierre. Les mosquées de Tlemcen et des environs se sont enrichies de tous les matériaux qui avaient du prix; on a exploité Mansourah comme une carrière de marbres tout travaillés. Cet édifice était assurément le plus vaste, le mieux ordonné et le plus riche du Maghreb. Il avait 100 mètres sur 60; on y accédait par treize portes. Le plan intérieur est encore assez visible; la cour était entourée de vingt-huit piliers et les nefs portées par 104 colonnes d'une circonférence de $1^{m},50$. Nous reproduisons, en lettre, un chapiteau trouvé sur le lieu même, dont on remarquera le goût original et fort. Colonnes et chapiteaux étaient du plus bel onyx. Aujourd'hui le sol de ce grand enclos désert est semé de fragments de faïence de toutes couleurs et de tuiles d'un bleu turquoise.

Mosquées de Tlemcen. — Plus ou moins riches, plus ou moins

bien conservées, les mosquées de Tlemcen se ressemblent toutes. Il suffirait donc d'en décrire une, si on n'éprouvait un vrai plaisir à se redire, à répéter l'éloge aussi souvent que le plaisir a été répété. Nous examinerons plus loin chacun des éléments de cette gracieuse architecture; disons tout de suite à quels principes uniformes elle obéit.

La coupole est inusitée; partout le toit de tuiles incliné et, au dedans, les poutraisons apparentes.

L'extérieur est des plus simples; seul le minaret est orné, à moins qu'il n'y ait aussi un riche portail.

Les matériaux sont : la brique, le marbre et l'onyx translucide qui provient des carrières voisines d'Aïn-Temouchent.

L'ornement extérieur est exclusivement la mosaïque de faïence, et l'ornement intérieur l'arabesque de plâtre.

La grande mosquée. (*Dynastie almoravide.*) — La *Djama-el-Kébir* est une des plus anciennes et par conséquent une de celles qui ont le plus souffert. Les bâtiments enceignent comme d'habitude une cour réservée à la rêverie, aux ablutions; celle-ci, pavée jadis en dalles d'onyx, est circonscrite par les arcades d'un de ces *cloîtres* musulmans où des générations de croyants ont réfléchi sur les mêmes nattes au même problème. La grande salle de prière est composée de treize travées sur six, dont les arcs ogivaux retombent sur soixante-douze colonnes dénuées d'art de leur base à leur sommet. Uniformisé par le badigeon blanc, l'ensemble n'a rien d'imposant, et nous sommes loin des proportions de la grande mosquée de Kairouan, quoique celle de Tlemcen soit une des plus vastes de l'Algérie. Mais si l'on considère le *Mihrab*, la niche sacrée de l'officiant, orientée ici vers le sud par dérogation aux usages, et la coupolette qui l'abrite, on y trouve l'échantillon d'un art très délicat, qui a dû couvrir jadis tous les monuments de Tlemcen, mais hélas ! aussi très fragile : l'arabesque de plâtre qui, jadis, était polychrome. Ce mirhab est charmant dans son encadrement de fleurs, d'ornements relevés de rosaces, de rubans d'écriture où courent en caractères andalous des sourates du Coran. C'est sur le listel que se lit, intimement mêlée aux entrelacs qui semblent l'envahir comme des plantes grimpantes, l'inscription qui fixe la date de la construction de la mosquée : elle fut élevée par Ali-Ibn-Yousouf, fils du célèbre Ibn-Tachfin, second prince almoravide, en l'an 1136 de notre ère.

La petite coupole qui abrite le mirhab est double; l'intérieure est

repercée à jour, l'extérieure lui dispense une lumière discrète. Il ne faut pas moins que ces charmants jeux de l'art pour nous faire oublier un certain mauvais goût qui règne dans les nefs, l'air trapu, rablé de ces pesantes retombées d'arcs sur des piliers trop courts, le renflement exagéré de ces arcs surhaussés, et leurs dentelures disproportionnées.

Nous avons dit que le minaret de la mosquée fut construit par Yarmoracen l'Abd-el-ouadite (entre 1239 et 1282). Ce prince, lorsqu'il habitait encore le *Kasr-Kedim*, aimait à venir dans la mosquée disputer avec les lettrés, et la tradition veut qu'il y ait son tombeau, quoique les fouilles de M. Brosselard aient contredit cette assertion ; il serait aussi le donataire du lustre archaïque en bois de cèdre plaqué de cuivre qui pend encore dans la principale travée. Quoi qu'il en soit, le minaret est élégant. Comme tous les minarets de Tlemcen, il est quadrangulaire, à terrasse crénelée ; sur cette terrasse s'élève l'édicule final ; les faces sont ornées de dessins en brique et de *mosaïques formées de pièces de terre cuite vernissée,* car c'est sous cette forme que se présente le plus généralement ici l'art du décor céramique. Enfin, comme à Mansourah, de fines colonnettes supportent l'arcature des fausses fenêtres dessinées dans les panneaux.

Généralement, un beau nid de cigognes surmonte chaque minaret et l'on entend des claquements de bec comme dans le vieux Strasbourg. La *Djama-el-Kébir* eut jadis, comme toutes les mosquées d'importance, sa bibliothèque attenante, fondée par Abou-Hammou-Mousa I[er], le restaurateur de la dynastie abd-el-ouadite, comme le témoigne une inscription sur bois relevée par M. Brosselard. Mais la bibliothèque a disparu, à l'époque où la haine des livres enflamma les musulmans dégénérés, et quoique Tlemcen eût tiré honneur des nombreux savants qui y ont professé. En revanche, on peut dire que le culte des saints hommes n'a jamais souffert d'éclipse à Tlemcen ; la ville est littéralement entourée de tombeaux et d'oratoires qui rappellent les noms de ces justes. Précisément à côté de la mosquée, les affligés, les malades viennent encore visiter sous une treille la chambre où habita un certain Belhacen-el-Romari (mort en 1466), qui fut un ascète, un *soufi* vénéré. Une inscription sur un bloc de bois de cèdre la désigne aux regards.

Djama Aboul-Hacen. (*Dynastie abd-el-ouadite.*) — Cette mosquée-ci est peut-être la plus belle de Tlemcen. Elle est toute petite ; elle ne paie pas de mine au dehors, exposée sur l'insipide place moderne ;

on lui a refait, du mieux qu'on a pu, une façade enjolivée de carreaux de faïence; mais le petit minaret a de la grâce et l'intérieur est un véritable écrin précieux.

Trois petites nefs, à arceaux fort simples retombant sur six colonnes d'onyx : les robustes chapiteaux de ces colonnes sont d'un style tout à fait original, avec leurs rinceaux foisonnants. Mais la merveille, c'est la décoration de plâtre des parois, qui commence à hauteur d'homme et devait s'allier à ravir avec le plafond de bois de cèdre sculpté qui est aujourd'hui bien déteint, mais qui jadis fut certainement somptueux et doux comme un grand châle de cachemire tendu.

Cette décoration est le comble de la richesse et du bon goût ornemental; elle réunit en effet les qualités les plus diverses : homogénéité de l'ensemble, variété infinie du détail, netteté et fantaisie, largeur et minutie dans l'exécution. Elle est empreinte d'une sorte d'*atticisme* oriental, d'une beauté atteinte sans effort et naturellement raffinée. Capter la lumière sans grands reliefs, l'emprisonner dans des réticules d'une ténuité extrême, la forcer de se jouer dans des méandres idéalement fins; donner à des murailles tout unies un vêtement de dentelle, un encadrement de rubans historiés qui les agrandit et les rend pour ainsi dire immatérielles; entraîner le regard et l'éblouir par la complication, le rassurer par l'ordre et la paix, voilà le problème que d'obscurs ouvriers ont résolu à la fin du XIIIe siècle de notre ère.

L'encadrement du mihrab est particulièrement pur et délié; là les repercés sont estampés et repris au burin avec une patience artistique infinie. La voûtelette est à stalactites, d'un travail aussi soigné que le serait la ciselure d'un bijou. Lorsque ces millions d'arabesques étaient peintes de couleurs vives, — on en voit encore des traces, — l'effet devait être prestigieux. Aujourd'hui, on se borne à les blanchir discrètement de temps en temps. Notre petite mosquée a été restaurée avec le plus grand soin; elle avait servi d'abord de magasin à fourrages [1], elle sert maintenant, on ne sait pourquoi, d'école indigène.

Auprès du mirhab, une inscription nous apprend que cette chapelle fut élevée en l'honneur d'Abou-Amer Ibrahim, en 1296, sous le règne d'Othman, fils et successeur de Yarmoracen. On se

1. Les greniers des armées ne portent pas bonheur aux monuments, ni aux fresques; témoin la *Cène* de Léonard de Vinci.

demande pourquoi elle porte le nom d'Aboul-Hacen, le célèbre jurisconsulte; M. Brosselard suppose que c'est en mémoire de l'enseignement que ce dernier y professait sous le second prince Abd-el-ouadite.

Djama-el-Méchouar. (*Dynastie abd-el-ouadite.*) — Moins heureuse, la mosquée du Méchouar est tout abîmée; seul son minaret, très simple, est encore intact, quoique veuf de ses faïences. La salle de la mosquée, convenablement raclée, sert maintenant de chapelle à l'hôpital militaire installé dans le Méchouar; quelques années avant cette transformation, Abd-el-Kader y prêchait encore la guerre sainte dans le décor oriental. L'histoire même de sa construction est curieuse. Ce sont des otages berbères gardés à vue par Abou-Hammou Ier, dans l'enceinte de son propre palais, qui, sur son ordre et sous sa surveillance, la bâtirent pour leur usage. Elle date ainsi des années qui suivirent 1317.

Djama Sidi-el-Haloui. (*Dynastie mérinide.*) — Encore un saint. Ech-Choudi était un Sévillan. Comme il arrive souvent en Orient, il prit un jour son bâton et s'en fut tout droit devant lui, en mendiant, en contrefaisant le fou, et en prophétisant. Il s'arrêta à Tlemcen où il vendait des bonbons (*halaoua*) dans les rues, — d'où lui vint le surnom de El-Haloui. — On dit qu'il fut décapité comme charlatan et sorcier et que de nombreux miracles suivirent sa mort. On l'enterra sur le lieu même de son supplice et sa petite tombe existe encore à l'ombre d'un gros caroubier : c'est une pauvre cahute sans intérêt, un marabout comme tant d'autres. Mais à quelques pas plus bas, au-dessous des remparts modernes, s'élève une mosquée bâtie en l'honneur du martyr, du « Père gâteau » devenu saint dans le giron de Dieu.

Cette mosquée est la plus complète et la plus originale de Tlemcen, ou peut-être seulement la mieux conservée. Si les dimensions en sont bien moindres que celles de la grande mosquée, le plan en est identique, sauf qu'un beau portail extérieur donne accès au *patio*, au cloître intérieur. Ce portail est d'un grand effet décoratif. Haut, droit, plaqué de mosaïques de faïence d'une harmonie exquise, il encadre majestueusement la porte ogivale. On remarquera l'heureuse proportion du large bandeau médian et l'élégance des consoles de bois sculpté qui supportent l'auvent. Le dessin des faïences est simple, géométrique; mais elles chatoient à l'envi, et celles du noble minaret

qui émerge de la verdure environnante font leur partie dans ce concert de couleurs.

Les petites dimensions réussissent bien à l'architecture arabe du Maghreb. La petite cour avec ses arcades retombant sur des fûts d'onyx surmontés de chapiteaux de premier ordre, est plus intime, plus recueillie que toute autre. Le vaisseau principal est couvert d'arabesques, qui, sans égaler celles de la Djama Aboul-Hacen, sont cependant d'une bien belle époque, et restaurées en partie avec soin. Le plafond est de cèdre sculpté, le mirhab très orné. Sur les deux colonnes qui en supportent la conque, on a lu les inscriptions qui datent l'édifice. Il fut élevé à la mémoire du scheik El-Haloui par ordre de Farès le Mérinide, qu'on nomme aussi Abou-Einan; et on peut lire sur l'émail versicolore du linteau du portail, en caractères andalous, l'année exacte de la construction, qui est l'an 1353.

Plusieurs autres mosquées de Tlemcen ont peut-être pu lutter jadis avec celles que nous venons de décrire; elles ont tant souffert depuis que nous ne ferons que mentionner rapidement les deux prinpales.

Djama Ouled-el-Imam. (*Dynastie abd-el-ouadite.*) — Le minaret seul offre quelque intérêt, grâce aux encadrements de faïence qui sont en bon état; l'intérieur est nu; à peine si quelques sourates ornent le mirhab. Cette mosquée fut bâtie par Abou-Hammou Ier, vers 1310.

Djama Sidi Brahim-el-Naar. — On y trouvera des arabesques, d'une finesse médiocre, mais d'un dessin plus grand que d'ordinaire. Le tombeau du saint est sans luxe. Cette mosquée est la seule qui soit consacrée au rite *hanéfi;* son plan est copié sur celui des mosquées arabes du XIVe siècle.

Il y a aussi le minaret de la Djama Sidi Lhacen qui se dresse tout seul au milieu des masures du village nègre, à quelques pas de la ville. Tous ces pauvres minarets découronnés sont autant de perchoirs pour les cigognes.

Ce qu'il faut déplorer c'est la destruction totale de la Médersa, de l'école que fit élever Abou-Tachfin Ier, le malheureux Abd-el-ouadite que les Mérinides exécutèrent lors de la prise de Tlemcen. Ce qui en restait faisait face à la grande mosquée et fut rasé par l'administration française, pour l'agrandissement de la place de la mairie. Abou-Tachfin aimait passionnément les arts; les historiens le pré-

sentent comme le principal bienfaiteur de Tlemcen, et comme ayant même surpassé les travaux de son père Abou-Hammou Ier. Il encourageait ses officiers à construire des palais, à planter des parcs et des jardins, employait des milliers d'ouvriers « qui se trouvaient parmi les prisonniers de guerre », c'est-à-dire des ouvriers marocains, et dont les uns étaient maçons, ébénistes, les autres peintres, ornemanistes, ouvriers en faïences de couleurs. Parmi les monuments qu'il fit élever, on citait, outre le *Sahridj* dont nous avons parlé, le *Palais-Royal*, l'*Hôtel de la Joie* et surtout cette *Médersa Tachfinia* qui devait être une merveille. Il n'en restait que le portail de faïence, que l'on a réédifié au Musée de Tlemcen, l'édifice ayant été détruit au temps des guerres contre les Mérinides.

Quelle grâce dans ce cadre diapré! Quelle ingéniosité en ce mélange de formes géométriques qui s'engendrent l'une l'autre et de feuillages conventionnels qui se contournent comme des lianes pour épouser la courbe de l'arc rempli d'ombre! Ce bel échantillon suffirait à susciter de longues méditations sur la véritable essence de l'ornement; mais nous allons trouver encore aux environs de Tlemcen, à El-Eubbad, des types plus variés et plus complets de décor céramique.

Avant de faire ce pèlerinage, récapitulons l'espacement des dates des édifices de Tlemcen et de Mansourah dans l'histoire.

Il existe à Agadir des restes d'une mosquée de la dynastie édrissite (?); date probable : 790 de notre ère.

La grande mosquée (dynastie almoravide), date : 1136;

La mosquée de Aboul-Hacen (dynastie abd-el-ouadite) : 1296;

La mosquée de Mansourah (dynastie mérinide) : 1302 environ;

La mosquée du Méchouar (dynastie abd-el-ouadite) : 1318 environ;

Le minaret de Mansourah (dynastie mérinide) : 1337 à 1348;

La medersa Tachfinia (dynastie abd-el-ouadite) : 1340;

La mosquée de Sidi Haloui (dynastie mérinide) : 1353.

ARY RENAN.

(La suite prochainement)

LE

MUSÉE DES ARTISTES CONTEMPORAINS



Tous les ans, à une époque plus ou moins rapprochée de la clôture des Salons, vers le mois de septembre ou mieux d'octobre, les grilles du Musée du Luxembourg sont fermées afin d'opérer le placement des ouvrages attribués à ce Musée, parmi les acquisitions de l'État aux deux Salons, après le choix du Comité consultatif des Musées nationaux.

Dix ou quinze jours de travaux suffisent en général à ces remaniements ordinaires, à moins qu'il ne survienne, par exception, des bouleversements complets comme celui occasionné en 1889 par l'importance des changements, entrées nouvelles ou réintégrations, amenés à la suite de l'Exposition universelle.

Cette année la moisson régulière recueillie au Salon et à l'Exposition du Champ-de-Mars se compose d'une dizaine de tableaux, deux pastels et une aquarelle, deux statues en marbre, une statuette et un vase décoratif en bronze doré, encore faut-il compter deux ou trois ouvrages provenant de Salons antérieurs. C'est, pour la peinture, le chiffre normal des acquisitions; depuis quelques années, en raison du peu de place dont on dispose, la sculpture n'entre guère en plus nombreuse compagnie. Quelques libéralités particulières plus ou moins importantes, comprenant le très beau portrait du *Général Dwernicky* de M. Gigoux, qu'on a pu admirer à l'Exposition centennale,

La Fortune et l'Amour de M. Bouguereau, un portrait de feu *A. Leleux* par lui-même, etc., sont venues grossir l'héritage périodique du Luxembourg.

Pour peu qu'on ait l'habitude des Expositions et des Musées, on sait à quels changements on est entraîné pour le placement même de si peu d'œuvres d'art. Un remaniement complet des salles devient, de suite, nécessaire, ne fût-ce que pour regagner toutes les surfaces perdues et ne se séparer que du moins grand nombre possible d'ouvrages. La conservation du Luxembourg profite chaque fois de cette circonstance pour modifier presque entièrement le Musée et réparer ce qui pourrait paraître des injustices. Bien des toiles, jadis oubliées à des places où le manque d'espace les avait fait reléguer, reprennent ainsi, mieux en vue, un éclat plus vif et comme une fraîcheur de nouveauté.

A propos de ce remaniement annuel, qui prend quelque importance dans les échos de la presse, au milieu du calme où les vacances des Chambres laissent dormir la politique, chaque année, aux approches de l'époque habituelle des travaux du Luxembourg, on peut voir circuler dans les journaux les entrefilets les plus fantaisistes au sujet de ce Musée. Tantôt il s'agit de l'agrandissement des galeries, tantôt du mouvement des œuvres lui-même. Cette fois, les deuils cruels qui viennent de frapper l'École française ont attiré plus spécialement l'attention publique sur cet établissement, et des erreurs assez graves ont été répandues au sujet de son organisation ; il est nécessaire de détruire ces erreurs une fois pour toutes.

C'est pourquoi, sans insister ici sur la valeur artistique des ouvrages formant les collections de ce Musée, dont les anciens sont assez connus et dont les nouveaux ont été jugés hier, à leur apparition aux Salons, nous voudrions dire quelques mots du Musée du Luxembourg lui-même, de son organisation intérieure et de son rôle fort mal connus généralement des intéressés.

S'il se vante d'être en partie le père nourricier du Louvre, qu'il alimente peu à peu de ses chefs-d'œuvre, le Musée du Luxembourg peut aussi se glorifier d'être le père de tous les Musées français. Il est, en effet, le premier qui, en France, ait été ouvert au public. M. Ph. de Chennevières, dans la savante notice du Catalogue de ce Musée, a donné l'histoire instructive des circonstances dans lesquelles s'est formé le Luxembourg depuis 1750. Le Luxembourg a même été le père direct et légitime du Louvre, car de 1750 à 1780, ce fut dans

les galeries du palais de Marie de Médicis que les chefs-d'œuvre de toutes les Écoles qui composaient alors le Cabinet du Roi et qui forment encore le fonds de nos collections nationales furent admirés deux fois par semaine.

Fermé en 1780, le palais ayant été donné en apanage au comte de Provence, le Musée fut recréé en 1802 sous le nom qui l'a consacré depuis de *Musée du Luxembourg*. Mais il n'avait pas encore le caractère spécial qui lui fut donné quelques années après. Le nouveau Musée n'était, en effet, à ce moment, qu'une sorte d'annexe au Musée du Louvre ou au Musée de l'École française établi à Versailles. Ce n'est qu'en 1818 seulement que les galeries, une seconde fois fermées et rouvertes le 25 avril, furent affectées spécialement aux ouvrages des *Artistes contemporains*.

Cependant le rôle et les attributions du Luxembourg ne furent pas encore bien définis et, jusqu'aux premières années de la troisième République, ce Musée fut plutôt considéré comme une sorte d'Exposition permanente et de dépôt des meilleurs ouvrages acquis par la surintendance ou la direction des Beaux-Arts dont il relevait ainsi en partie directement. Cette situation fausse n'a pas laissé que de causer bien des embarras à l'Administration des Musées en créant de nombreuses lacunes dans ses inventaires.

Le Musée du Luxembourg a encore cela de particulier qu'il est le premier Musée qui ait été spécialement construit dans ce but à Paris. On ne peut affirmer, malheureusement, qu'il puisse servir de modèle pour ceux qui devront être construits dans l'avenir. Il serait trop long de raconter toutes les péripéties par lesquelles a passé le projet de construction avant que, grâce à l'infatigable activité du vaillant conservateur, feu M. Étienne Arago, et grâce aussi aux bonnes dispositions du Sénat qui en a fait tous les frais, il ait été définitivement installé dans l'Orangerie du Luxembourg. Ce sera là un chapitre curieux de son histoire, car il a failli plus d'une fois voyager très loin, abandonner ce quartier de la rive gauche où il est cher à ceux que nous appelons ses abonnés, pour aller s'établir aux Tuileries ou aux Champs-Élysées et perdre ce nom de Musée du Luxembourg aujourd'hui consacré et qui appartient à son histoire.

L'ancien Musée, insuffisant comme étendue, où le conservateur n'avait pas même un endroit pour installer son bureau, soumettait la Conservation à une situation pleine d'inconséquences. La nouvelle construction semblait devoir répondre à tous les vœux et permettre

aux collections de s'étendre cette fois avec tout leur développement et toutes leurs variétés.

Hélas! il faut bien l'avouer, le Musée actuel présente, en raison de la place trop limitée qui lui a été concédée, des défectuosités très sérieuses qui n'ont pas permis à cet établissement de faire beaucoup de progrès sur l'ancien état de choses et d'accorder, non seulement à chaque manifestation de l'art moderne une place convenable, mais même à toutes les manifestations de ces arts d'y figurer.

Le Musée nouveau n'occupe pas, en effet, un emplacement supérieur à celui de l'ancien Luxembourg. Il n'a pas été construit, il est vrai, dans l'intention nettement formulée d'un agrandissement, mais dans le simple but de laisser la place vacante au Sénat, qui, gêné dans ses mouvements de ce côté, empiétait chaque jour sur les salles d'exposition. Les avantages réels qu'on peut lui reconnaître ne sont guère des avantages extérieurs ; ils consistent surtout dans un meilleur aménagement des salles, toutes de plain-pied, peinture et sculpture, et dans la disposition de la lumière excellente sur tous les panneaux. L'ancienne galerie n'avait jamais qu'un côté d'éclairé, celui du levant ou celui du couchant, selon l'heure du jour. En outre, la sculpture se présente, cette fois, dans une salle unique, plus vaste, au lieu d'être resserrée dans deux étroites galeries se brisant à angle droit. Mais sans parler du plafond, que les nécessités budgétaires n'ont pas donné à l'architecte la liberté d'établir à une hauteur plus élevée, la salle est encore aujourd'hui insuffisante à contenir la représentation des chefs-d'œuvre contemporains dans cette branche si glorieuse de notre art, et son aspect justifie les critiques dont le Musée était récemment l'objet à la tribune de la Chambre.

L'ancien Musée suffisait tout juste aux besoins de l'époque où il avait été créé. Depuis ce jour le mouvement de l'art a presque quintuplé dans tous les pays et la place à offrir à la représentation de l'art d'aujourd'hui est la même qu'il y a plus de soixante ans.

Malgré les désirs plusieurs fois exprimés par les divers conservateurs, et en dernier lieu par M. Arago lui-même, une ou deux salles n'ont pu être réservées, dans la peinture, à l'Exposition spéciale des artistes étrangers. Combien pourtant, il eût été intéressant de présenter synthétiquement l'esprit artistique de chaque nationalité étrangère, aujourd'hui que l'art s'est réveillé presque si subitement et parfois avec une originalité si saisissante dans des pays naguère à peine ouverts aux arts. Avec quelle joie esthétique n'avons-nous pas comparé à l'Exposition universelle, autour de notre

vieille race solidement amarrée aux traditions mais s'aventurant audacieusement dans toutes les conquêtes nouvelles qui préparent l'art de l'avenir, ces groupes de nations intelligentes et hardies qui sont venues vivifier leur enseignement à notre école pour se développer néanmoins, chacune dans son propre tempérament et avec une personnalité qui nous séduit et nous entraîne.

D'une part, la Belgique et la Hollande, fidèlement respectueuses de leur grand passé, de l'autre, de jeunes écoles, nouvellement épanouies, l'École danoise, l'École scandinave (Suédois, Norvégiens, Finlandais) et l'École américaine, dans lesquelles nous avons admiré tant de noms sympathiques. L'Angleterre enfin, l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie nous permettaient de saluer de véritables maîtres.

Que réserve, pour l'avenir de nos collections, le Luxembourg, pépinière naturelle du Louvre? Une quinzaine d'ouvrages pour toutes ces écoles diverses dont les débuts se rattachent à notre histoire propre et compteront dans l'histoire générale de l'art comme un important événement à noter...

Pour la Belgique et la Hollande, dans ces deux pays qui comptent des maîtres comme Israëls, Mauve, Artz, Clays, etc., nous ne pouvons citer que trois noms, Hamman, Mesdag et Stevens entré de la veille. L'Allemagne est représentée par trois noms : Achenbach, Knaus et Kuehl, un nouveau venu, mais nous ne connaissons pas encore, rue de Vaugirard, Menzel, Lenbach, Kœcker, Leibl, Liebermann, Uhde, etc., et, pour l'Autriche, Brozik, Hynais, Makart, Matejko, Munkacsy. La Suède, la Norwège, la Finlande sont les mieux représentées avec Edelfelt, Skredsvig, Hagborg, Salmson, Smith-Hald, Thaulow, Zorn, mais il n'y a, pour le Danemark, ni Kroyer, ni Johansen. Le pays d'Alma-Tadema, d'Andrew Gow, de Leader, de Sir Fr. Leighton, de Millais, d'Henry Moore, de Watts, d'Herkomer, d'Orchardson, de Burne-Jones, etc., est figuré au Luxembourg, depuis 1869, par le nom seul de Wyld, paysagiste de talent moyen, mort il y a un an, et, d'ailleurs, plus qu'à demi français.

Nous gardons pieusement la mémoire de Nittis qui fut un vrai peintre, un audacieux chercheur vers la résolution des problèmes lumineux, l'étude des reflets et de la coloration des ombres, mais nous dédaignons trop gratuitement les noms de Maccari, de Bazzaro, de Carcano, de Ciardi et de Sartori.

Quant à l'Amérique, trois peintures seules, — dont une œuvre maîtresse, il est vrai, le Portrait de la mère de Whistler, et qui vient

à peine d'être placée, — sont chargées de représenter cette école si vivante, si active et qui a tant d'attaches avec la nôtre [1].

On pourrait pousser plus loin, mais que de noms manquent même à la France! Gustave Moreau n'est représenté que par une seule toile, Bonvin, le pauvre Bonvin dont les chefs-d'œuvre sont pour ainsi dire perdus dans les Musées de Langres et de Niort, n'a pu entrer rue de Vaugirard qu'à la veille de sa mort, de Neuville y est venu dans sa gloire posthume avec deux esquisses incomplètes, Puvis de Chavannes y entre à peine, représenté par une œuvre un peu exceptionnelle. Beaucoup d'autres peintres et sculpteurs attendent encore une place à laquelle ils auraient droit. Il est bien permis, en effet, de réclamer aujourd'hui l'entrée du Luxembourg pour certains artistes qui s'imposent par l'originalité de leurs efforts, et qui sont destinés à marquer dans l'histoire de l'art contemporain. Si prudent et si réservé que l'on doive se montrer dans le recrutement d'une Galerie nationale, il faut bien reconnaître que l'on ne court pas plus de risques à rechercher des œuvres accusant des tendances nouvelles et plus hardies, qu'à recueillir indéfiniment des ouvrages répétant à satiété les anciennes formules. Les noms de Claude Monet, de Degas, de Besnard, — pour n'en citer que trois, — n'effraient plus désormais personne. Le Luxembourg n'hésitera pas à les recevoir, s'il lui est donné de le faire de sa propre initiative [2]. Mais n'est-il pas à craindre, si l'on tarde trop à ouvrir la porte à ces talents incontestés, mais parfois inégaux, qu'il n'arrive pareille aventure que pour Manet, dont l'*Olympia* a le tort de représenter si peu le caractère du promoteur de l'évolution moderne vers la clarté et l'atmosphère, et de perpétuer officiellement le malentendu qui existe entre cet artiste et le grand public [3].

1. Aujourd'hui que grâce aux travaux de la critique contemporaine les arts et les artistes de l'Extrême-Orient ont pris leur place dans le domaine de la Biographie et de l'Histoire, n'est-il pas permis de désirer, sans vouloir faire concurrence à des Musées spéciaux, qu'une place soit accordée au Luxembourg à la manifestation d'une esthétique si particulière, — sinon dans les sections étrangères, du moins dans les vitrines réservées aux Arts Décoratifs? Le Musée oriental en voie de formation au Louvre doit avoir sa continuation naturelle au Luxembourg.

2. Le Musée, entrant dans cette voie, vient d'acquérir une des plus remarquables études de nu de M. Besnard, la *Femme qui se chauffe*.

3. Le défaut de place a également pour conséquence de tenir à peu près fermée au public la collection d'Archives fondée il y a peu d'années au Musée et qui comprend, en particulier, une section des dessins originaux, de maquettes et d'esquisses,

Dans les deux petites salles consacrées aux dessins, deux ou trois noms contemporains brillent seuls au milieu d'ouvrages appartenant à des générations disparues : Millet, Regnault, Nanteuil, Lami, Isabey, et dont on n'ose se dépouiller en faveur du Louvre, de crainte de n'avoir plus de quoi justifier suffisamment la rubrique spéciale du Catalogue. Connaît-on à peine quelques noms sur tant d'artistes devenus célèbres dans les genres entièrement renouvelés du pastel et de l'aquarelle? Une place étroite et limitée vient d'être accordée, au détriment de la sculpture, à la gravure en médailles représentée dans ce siècle par des maîtres, comme MM. Chaplain et Roty, par des médailleurs du mérite de MM. Ponscarme, Daniel Dupuis, Bottée, Patey, Alphée Dubois, etc., tandis que tout espace dans les salles est encore refusé à la gravure proprement dite (burin, eau-forte, pointe sèche, gravure sur bois, lithographie), quand on a chez soi des noms tels que ceux de Henriquel-Dupont, Gaillard, Jacquemart, Waltner, Chauvel, Boilvin, Desboutin, Sirouy, Lepère, etc., dont on est réduit à garder les œuvres en portefeuilles, dans les bureaux. Enfin, à quel endroit et à quel prix le Louvre de l'avenir ira-t-il chercher la continuation de la section spéciale si riche en merveilles de toutes sortes, consacrée aux bronzes, à l'orfèvrerie, aux émaux, ivoires, etc.? pourtant, l'art de notre époque en faveur duquel le gouvernement a fait tant de sacrifices en ce qui concerne surtout ces catégories spéciales, ne serait pas indigne de figurer à côté de bien des manifestations les plus brillantes du temps passé.

Malgré la sollicitude toute particulière de M. le Directeur des Musées nationaux, la situation du Musée du Luxembourg ne s'améliore que très lentement et très péniblement, et son ensemble est loin de fournir un enseignement complet pour les générations qui veulent dès à présent, au Luxembourg, et pour celles qui, au Louvre, dans l'avenir, chercheront à se former une idée exacte de l'histoire de nos arts contemporains.

Le malheur est qu'il n'y ait aucun crédit spécial au budget déjà si maigre des Musées nationaux pour approvisionner le Musée des Artistes modernes. Il ne vit guère que des libéralités de l'Administration des Beaux-Arts, dont les fonds doivent se répartir sur tant d'articles et s'adressent plus particulièrement aux seuls artistes encore vivants et on en est réduit à attendre les acquisitions du Salon

idées premières des œuvres qui figurent ou ont figuré au Luxembourg, formée d'œuvres de maîtres et qui serait d'un véritable intérêt pour les visiteurs.

dans lesquelles il fait son choix. Or le Salon est-il capable de fournir des éléments suffisants pour combler toutes les lacunes? Les meilleurs ouvrages n'y sont-ils pas acquis par les amateurs bien avant le passage de la commission? Depuis la scission du Salon, l'ancienne exposition officielle s'est d'ailleurs morcelée en un grand nombre de petites expositions privées, souvent d'un caractère spécial qui ajoute à leur intérêt, où l'État n'a pas encore pris l'habitude de rechercher ses acquisitions. Il est, de plus, telles séries, comme celles des dessins, par exemple, qu'il est impossible de recueillir autre part qu'à l'atelier.

Deux questions s'imposent donc à l'attention des pouvoirs publics : 1° agrandissement du Musée; 2° participation du Luxembourg aux profits de la Caisse spéciale qui doit être organisée en faveur des Musées nationaux.

Cette deuxième question, semble-t-il, n'est plus bien loin, enfin, d'être résolue. Espérons qu'alors le Luxembourg sera admis à bénéficier, avec les autres départements des Musées nationaux, des revenus de cette réserve, en échange des dons particuliers qui pourront être faits en sa faveur et, si le législateur admet la combinaison des entrées payantes, du prix des entrées dans ce Musée.

Quant à la première question, celle de l'agrandissement du Musée, c'est celle qui se pose avec le plus de persistance. Chaque année, lancée par des reporters à court de copie, la nouvelle de l'agrandissement prochain du Musée est portée dans les ateliers impatients; chaque année la conservation du Musée est réduite à calmer ces fausses joies.

Trois ou quatre projets d'agrandissement attendent, cependant, depuis l'origine du nouveau Musée, dans les cartons de l'architecte. Il en est, parmi eux, dont la dépense ne s'élèverait pas à un chiffre bien inquiétant, mais à quel moment la situation financière du pays permettra-t-elle à la Chambre les sacrifices pourtant peu importants qu'on lui demanderait, et le Sénat, qui s'est montré une première fois si généreux, consentira-t-il de nouveau, dans un intérêt patriotique, à se séparer d'un autre morceau de son beau jardin?

Aux deux premières particularités qui caractérisent le Musée du Luxembourg, celles d'être à la fois le premier Musée de France par la date et le premier construit spécialement à Paris, il faut ajouter encore une troisième distinction plus originale.

Si les Musées sont des établissements d'enseignement supérieur de l'art et d'histoire de l'art, formés de collections d'œuvres d'art

sinon fixes, du moins stables et ne se modifiant que pour s'enrichir, le Musée du Luxembourg, au contraire, forme le Musée instable par excellence. C'est le tonneau des Danaïdes, qu'on emplit toujours et qui se vide sans cesse ; c'est, pour employer une expression pittoresque due au vénérable M. Arago qui, on le sait, appartenait à ces belles races d'hommes vaillants qui ont toujours le mot pour rire, le Musée du Luxembourg, c'est le *Purgatoire* des artistes.

Ce mot indique, avec couleur et énergie, la situation et en partie aussi le but de ce Musée.

Le Luxembourg est, en effet, un Musée de passage. Les œuvres des artistes qui y sont temporairement recueillies sont destinées, les unes à enrichir les trésors du Louvre, les autres à alimenter, à leur sortie, les Musées de province, dont certains prennent aujourd'hui un développement considérable.

C'est donc au Luxembourg que se fait le triage qui doit conduire les noms victorieux au grand Panthéon du Louvre.

Cette situation n'est pas sans difficultés pour l'administration, qui a le cœur tendre pour ses pensionnaires. Car, d'une part, il y en a peu qui aillent se reposer tous les ans sous les lauriers du Louvre, dans la consécration définitive, d'autre part, le nombre est grand de ceux qui, à la fin de chaque Salon, battent la semelle d'impatience à la porte du Luxembourg. Le tonneau des Danaïdes ne s'emplissait jamais qu'en raison du volume d'eau qu'il perdait ; le Luxembourg cherche tous les ans à résoudre le problème de s'ouvrir le plus largement aux flots montants tout en ne se vidant que goutte à goutte.

On est bien obligé de prier les vieilles générations de vouloir céder un peu de place aux œuvres nouvelles, mais très rares sont ceux qui demandent d'eux-mêmes leur feuille de route pour la province. La Conservation n'a pas la ressource du tirage au sort; elle doit se résigner à de véritables sacrifices et désigner d'office les mutations. On procède d'après un choix méticuleux, en s'adressant premièrement aux morts, qui ne protestent jamais, puis à quelques-uns d'entre les plus vieux habitués ou de ceux qui sont représentés par plusieurs ouvrages.

Enfin, pour endiguer la marée toujours montante et donner quelque satisfaction aux impatients qui heurtent à la porte, on a réduit un beau jour à trois le nombre des œuvres, dans chaque genre, par lesquels un artiste pouvait être représenté.

Ainsi donc le Luxembourg est un Musée de passage et une partie

des ouvrages qui l'ont traversé vont directement au Louvre après la mort de leurs auteurs. C'est ici qu'il convient de relever plusieurs erreurs assez généralement répandues.

Pour certains, le Musée du Luxembourg serait un Musée destiné aux *artistes vivants* d'où les ouvrages d'artistes décédés seraient retirés immédiatement après la mort de leurs auteurs. Il formerait donc comme une queue prolongée et permanente des Salons dont il serait chargé de garder les œuvres de choix. Bien que ce fût un peu la situation qui lui était faite jadis, le Luxembourg, cependant, a été ouvert dès l'origine de ses attributions nouvelles, non point seulement aux artistes vivants, mais bien aux *artistes contemporains*. C'est dire que les morts y ont place comme les vivants ; ils y forment même, on peut l'avouer, la partie la plus choisie des collections, puisque on n'y conserve guère que les morts glorieux dont les œuvres sont destinées au Louvre. On peut ajouter que, actuellement, ils fournissent à peu près le tiers des collections pour la peinture et le quart pour la sculpture. Il est même quelques-uns de ces morts qui n'ont eu les honneurs du Luxembourg que postérieurement à leur décès, comme Neuville, Manet, Ricard, Gautherin, etc. S'il fallait que, chaque année, la Conservation se privât des ouvrages d'artistes décédés on peut voir à quel point les collections seraient appauvries, puisque, depuis deux ans seulement, pour ne pas remonter plus haut, l'École française a perdu des peintres comme Berchère, Cabanel, Chaplin, Jules Dupré, Delaunay, Hanoteau, Heilbuth, E. Lévi, Lami, Ad. Leleux, Meissonier, Pelouse, Protais, Rapin, Robert-Fleury, Ribot, Wyld, et des sculpteurs tels que Chapu, Delaplanche, Etex, Gaston-Guitton, Aimé Millet, Oliva et Tournois.

Ce qui est exact, c'est que les ouvrages qui paraissent destinés au Louvre, peuvent être appelés dans ce Musée au bout d'un délai minimum de dix ans à partir du décès de leurs auteurs. Mais le Luxembourg peut les conserver même après l'écoulement de ce délai, jusqu'au jour où ils seront réclamés pour compléter les séries modernes du Louvre. C'est pour cette raison que l'on peut voir encore, dans les galeries de la rue de Vaugirard, les tableaux de Tassaërt, de Courbet, de Roqueplan, les dessins de Millet, de Paul Huet, de Regnault, de Jacquemart, de Viollet-le-Duc, etc.

Il ne faut point croire non plus que le Luxembourg soit l'antichambre obligatoire du Louvre. Il est à peine besoin d'insister pour faire comprendre à quel point une réglementation aussi étroite serait absurde. Les œuvres des artistes célèbres, qui se trouvent dans les

conditions réglementaires, peuvent être acquises directement au profit du Louvre sans avoir jamais passé par le Luxembourg.

Les autres ouvrages dont se sépare annuellement ce dernier Musée vont enrichir, nous l'avons dit, les Musées de province. Ils ne sont confiés par l'État qu'à titre de dépôt et restent inscrits sur les inventaires des Musées nationaux. L'administration conserve donc toujours, un peu platoniquement sans doute, le droit et le pouvoir de les revendiquer pour notre grand Musée national.

Il n'est pas superflu de détruire ici une autre erreur très répandue parmi les artistes, relativement à la durée du séjour qui est accordé à leurs œuvres, appelées à figurer au Luxembourg. C'est un préjugé des plus fréquents, surtout parmi les intéressés, de croire que ces ouvrages, dès qu'ils ont franchi la grille de la rue de Vaugirard, peuvent se reposer dans une concession à perpétuité.

Le séjour du Luxembourg est purement temporaire, et si la Conservation a le droit de garder certains ouvrages un temps à peu près illimité même après le décès de leurs auteurs, elle peut, suivant les circonstances, se priver de certains autres, du vivant des artistes, et sans qu'aucune autre limite soit fixée quant à la durée de leur séjour. Il est tels tableaux qui, par suite d'échanges, ne sont pas demeurés au Luxembourg plus d'un an ou deux.

Telle est donc la situation actuelle du Musée du Luxembourg, situation fâcheuse créée par le manque de ressources, mais surtout par l'insuffisance des locaux. Nous allons voir quelles en seront les conséquences dans l'intérêt des collections, tant que l'agrandissement du Musée ne sera pas résolu.

Le nouveau règlement, avons-nous dit, restreint à trois ouvrages l'exposition d'un même artiste dans un même genre. Si un quatrième ouvrage, par suite d'un don ou d'une acquisition, est offert au Musée, le conservateur se voit dans l'obligation soit de le refuser — et l'on peut priver ainsi nos galeries d'une œuvre intéressante — soit de retirer un des trois ouvrages déjà exposés, supérieurs parfois en qualités au nouveau venu. Que deviendra alors cette œuvre après son retrait? Nous avons dit précédemment que, suivant les circonstances, elle serait dirigée sur les départements ou bien attribuée au Louvre. Dans le premier cas, malgré les réglementations nouvelles, la province la disputera plus tard aux légitimes réclamations du Louvre qui ne rentrera en possession qu'après mille difficultés; ou bien, si, par précaution, le Louvre désire s'assurer la propriété de

l'œuvre sans discussion, on condamnera cette œuvre à une réclusion plus ou moins longue dans les dépôts ignorés de Fontainebleau ou de Compiègne où elle sera perdue pour le public.

Dans le second cas, c'est-à-dire si l'on se trouve dans les conditions réglementaires, l'artiste désigné pour le Louvre prendra-t-il, au milieu des maîtres contemporains, chronologiquement et logiquement, la place qui lui appartient ?

Si nous partons toujours de cette idée que les Musées ne sont pas de simples dépôts, des promenoirs pour les militaires et les nourrices, mais des établissements d'enseignement supérieur tenus de donner un tableau synthétique et complet de l'histoire de l'art pour l'époque à laquelle ils sont consacrés, — et le Luxembourg, comme le Louvre, ne doit pas échapper à cette règle, — voit-on, au point de vue de l'histoire de l'art contemporain, le désordre que peut causer l'entrée prématurée au Louvre des ouvrages de certains artistes morts avant le terme moyen de l'existence humaine ? Si l'on tient aux habitudes acquises d'appliquer pour l'entrée au Louvre le délai minimum de dix ans depuis la date du décès, ces artistes entreront au Louvre avant leurs maîtres qui les expliquent et dont ils continuent la tradition, placés ainsi brusquement auprès d'artistes antérieurs à leur génération, dans des rapprochements inexplicables, sans pouvoir se rattacher à eux par l'intermédiaire naturel de leurs devanciers immédiats restés au Luxembourg. En ce qui concerne le Luxembourg, ils laisseront dans ce Musée des lacunes que le souvenir est incapable de combler. C'est ainsi que des peintres comme Bastien-Lepage ou Rapin, suivront directement au Louvre, le premier, Léopold Robert et Millet, le second, Corot, sans la transition indispensable, pour l'un de Jules Breton, pour l'autre de Français ; c'est ainsi que Neuville aura devancé Meissonier ; c'est ainsi encore que les derniers représentants de l'école romantique : Jules Dupré, Isabey, Robert-Fleury, auront vu passer avant eux les chefs des écoles qui ont réagi contre celles qu'ils représentaient : Courbet, Manet, etc. De même en sculpture, où tant de beaux talents formant la fleur de notre École ont été fauchés en pleine jeunesse, Idrac, Hiolle, Longepied, entreront dans leur gloire définitive avant Degeorge, Delaplanche et Chapu et leurs illustres devanciers vivants aujourd'hui.

Il y a là une véritable anomalie. Pour parer à ce vice de classement et de méthode, il conviendrait simplement de garder plus longtemps au Luxembourg les ouvrages des artistes morts. Un instant, pressé par la situation de plus en plus difficile faite au

Musée par le manque de place, M. Arago avait proposé à M. de Ronchaud, alors directeur des Musées, d'établir au Louvre, dans une des salles qui nous reviendront du Pavillon de Flore, une sorte de Salon mixte dépendant encore du Luxembourg, où seraient placés les ouvrages des artistes morts avant le délai réglementaire de l'entrée au Louvre. M. Arago renonça bientôt à son projet, car si l'on gagnait quelques places, on augmentait encore la confusion. C'est donc au Luxembourg lui-même, dans une sorte de Salon ou de Galerie d'honneur, que devraient être conservées les œuvres des dernières générations disparues. Chacune serait ensuite appelée au Louvre, successivement, dans un groupement plus méthodique [1].

En ce qui regarde le délai de dix ans, après la mort de l'artiste, imposé comme stage au Luxembourg à tous les ouvrages désignés pour le Louvre, nous devons signaler ici une jurisprudence récente du Conseil d'État qui ne laisse pas que de paraître assez étrange.

D'après l'avis émis par le Conseil d'État, peuvent être acceptés par le Louvre tous les ouvrages proposés avant l'expiration du délai de dix ans depuis la mort de l'artiste, ou même du vivant de leur auteur. La limite de dix ans ne serait imposée que pour leur exposition.

Il n'est pas besoin de réfléchir beaucoup pour voir à quel point cette jurisprudence est contraire au sentiment qui a dicté cette sage réglementation.

Toute offre, comme toute acceptation, comporte implicitement la condition d'une exposition présente ou future. L'œuvre, dès l'instant de sa présentation, a-t-elle été jugée digne du Louvre, à quoi sert-il d'attendre dix ans pour l'exposer? Que ne la place-t-on tout de suite? Mais si, par contre, l'œuvre qualifiée bonne au moment de sa présen-

1. La Conservation du Musée a profité, dès cette année de nombreux changements opérés à l'occasion du remaniement annuel, pour essayer jusqu'à un certain point, sinon une classification méthodique, — ce qui semble à peu près impossible dans un Musée de contemporains, surtout dans les conditions actuelles du local, du moins un arrangement plus logique, en faisant du grand Salon de peinture, une sorte de salon de transition entre le Luxembourg et le Louvre, où seraient réunis de préférence les tableaux d'artistes décédés qui paraissent destinés à ce dernier Musée. On y relève dès à présent les noms de Bonvin, Courbet, Tassaërt, Roqueplan, Isabey, Robert-Fleury, Ricard, Gaillard, Adolphe Leleux, Guillaumet, de Nittis, Émile Lévy, Delaunay, Ribot, Hanoteau. Ces dispositions seront généralisées dans cette salle à mesure que le permettront les circonstances.

tation, dépouillée plus tard peut-être des qualités éphémères que lui avait données la nouveauté, ou examinée la seconde fois dix ans après, en dehors de toute considération d'actualité, est jugée à ce moment trop médiocre pour mériter les honneurs du placement, qui dégagera les conservateurs à venir de l'obligation contractée par leurs devanciers?

Ce délai de dix ans a été établi prudemment par des esprits qui savaient combien est délicate la critique des œuvres contemporaines. C'est que ces œuvres nous séduisent, en effet, par certains aspects de nouveauté, comme elles nous surprennent quelquefois, par contre, par des hardiesses inattendues. On a compris combien il était difficile de se dégager tout à fait dans cet examen du mouvement de la vie à laquelle nous sommes mêlés, de se soustraire à certaines influences du jour, sans parler des sentiments personnels de préférence ou d'éloignement que peuvent inspirer non seulement les œuvres mais les artistes eux-mêmes. Ce délai de dix ans a donc été imposé pour surseoir non à l'exposition, mais à l'examen lui-même; il a été établi pour laisser au temps le soin de mûrir les jugements, pour ôter dans une acceptation qui confère un honneur suprême tout ce qu'il peut y avoir de passager dans l'opinion, pour éviter toute compromission avec la mode, pour mettre à l'abri les conservateurs de toute pression du dehors.

Voilà la véritable tradition des Musées nationaux. Toute œuvre soumise au comité consultatif du vivant de son auteur ou dans un délai moindre de dix ans depuis son décès, ne peut être acceptée momentanément que pour le Musée du Luxembourg. C'est là qu'elle attendra le jour où elle pourra être appelée au Louvre.

Il nous reste un mot à dire sur la façon dont la Conservation a compris jusqu'ici la mission qui lui est confiée.

Les entrées au Luxembourg, nous le disions au début de cet article, sont désignées par le ministre après avis du comité consultatif des Musées nationaux, véritable conseil supérieur des Musées auquel sont soumises toutes les propositions d'entrée dans les collections nationales.

Quant au triage qui est opéré au Luxembourg pour marquer les œuvres à la sortie du « Purgatoire », s'il est exécuté par l'Administration, il est, en somme, préparé par le public. C'est là que bien des ouvrages, dont les coquetteries séductrices avaient fait ouvrir à deux battants les portes sacrées, ont dépouillé dans le recueillement du

sanctuaire, au milieu d'un voisinage calme et silencieux, mais difficile à soutenir, le prestige d'un jour qui les avait fait triompher sur des cimaises de passage. C'est là aussi que de modestes chefs-d'œuvre, perdus dans la cohue des Champs-Élysées, sont venus se préparer à franchir les degrés du Louvre.

Par tradition et par devoir, le Musée du Luxembourg doit professer l'éclectisme le plus absolu. On n'a jamais eu, du reste, à lui reprocher des préférences trop marquées. Il n'est guère de genre dans les manifestations si diverses de l'art contemporain qui n'y figure ou n'y ait figuré. Chaque année même il tend à se rajeunir et à faire autant qu'il le peut une petite place aux formules nouvelles. S'il y a eu des omissions dans son catalogue, cela tient surtout à ce fait que le Luxembourg n'a aucun crédit spécial pour s'entretenir, et qu'il est réduit à chercher son bien au milieu des achats faits tous les ans au Salon. Le Musée, on peut aujourd'hui s'en convaincre sur place, a réservé ses meilleures expositions aux œuvres maîtresses des tempéraments les plus contraires. Il est ouvert à tous les partis qui viennent à la fin se réconcilier en lui. Mais ne doit-il pas prudemment éviter de se mêler trop tôt à leurs querelles? L'entrée au Luxembourg est un honneur suprême dans la vie d'un artiste. Le Musée a le devoir de veiller à ce que son autorité ne soit jamais discutée ni sa dignité compromise. Il doit savoir se tenir à égale distance des générations qui s'en vont et des générations qui arrivent; il doit garder en art le rôle d'une sorte de Sénat conservateur. Son caractère et son voisinage lui imposent cette conduite.

LÉONCE BÉNÉDITE.



EXPOSITION

DES

PEINTRES-GRAVEURS



LA quatrième exposition des peintres-graveurs, ouverte en ce moment dans les galeries Durand-Ruel, n'est pas seulement intéressante à voir à cause du talent qu'y déploient la plupart des exposants; elle est fort instructive. On y constate avec plaisir que certains artistes font les efforts les plus louables pour étendre le champ de leurs études. En matière d'estampes, la conquête d'un outillage nouveau et le perfectionnement des procédés d'impression sont toujours l'occasion de réels profits pour l'art. Nous y gagnons tous, praticiens ou amateurs, des notations inédites qui ravivent la faculté de voir ou de sentir, faculté singulièrement émoussée chez les uns par l'abus de la production et chez les autres par l'abus des expositions.

L'estampe aujourd'hui tend à devenir polychrome; les graveurs professionnels restent voués à la monochromie, mais ils cherchent à se créer une palette variée dans les noirs, quand ils n'abordent pas franchement d'autres tons. Les plus hardis, ceux-là sont plutôt des peintres-graveurs, s'ingénient à réaliser le difficile problème de l'estampe en couleurs. Les essais qu'on peut voir actuellement chez Durand-Ruel témoignent de grands progrès accomplis. Ces progrès nous les devons incontestablement à l'influence des gravures japonaises qui, sous le rapport du charme d'aspect et de la technique,

sont des œuvres accomplies. Nous sommes loin encore d'atteindre aux merveilleux résultats qu'obtiennent si facilement les imprimeurs du Japon, même dans des ouvrages d'imagerie populaire, mais au train dont nous marchons, il y a lieu d'espérer que nous n'aurons



L'AVERSE.

Dessin et gravure de M. Lepère.

(*Paysages parisiens*, édités par Conquet.)

bientôt plus à leur envier cette supériorité. M. Henri Rivière, dont le talent décoratif était déjà fort apprécié, expose toute une série de gravures sur bois en couleurs de l'effet le plus charmant, d'un éclat et d'une netteté remarquables. Ce sont des camaïeux très complexes, s'il est vrai qu'on y emploie jusqu'à seize planches xylographiques, c'est-à-dire seize impressions de couleurs différentes, et ceci nous gâte un peu leur mérite. Un des premiers devoirs d'une gravure sur

bois, c'est de se prêter facilement à l'œuvre de reproduction, de vulgarisation, qui est sa raison d'être, sans quoi je ne vois pas bien l'utilité des longs et pénibles travaux manuels qu'elle nécessite : si l'on est condamné à tirer à petit nombre, à cause de la lenteur et du coût du procédé, autant vaut recourir au coloriage à la main ou aux procédés de gravure en creux, dont l'on peut obtenir des estampes de qualité plus fine et partant supérieures au point de vue de l'art comme au point de vue marchand. Je me bornerai donc à admirer l'ingéniosité des compositions de M. Rivière, le grand air, voisin du style, de certaines, surtout de celles où l'artiste ne s'est pas trop souvenu des Japonais. Il est bon de s'inspirer des leçons de simplification que nous donnent ces exotiqnes, mais je ne crois pas que nous ayons rien à gagner à nous approprier leur façon tout à fait conventionnelle de dessiner. D'ailleurs, la vieille Europe n'a pas attendu leur venue pour faire de belles images en couleurs depuis Dürer et Hugo de Carpi, jusqu'à nos délicieux petits-maîtres du XVIIIe siècle.

Il faut signaler encore d'intéressantes planches en couleurs de M. Henry Guérard. Le portrait de son enfant, reproduit en eaux-fortes de couleurs, par superposition de planches, est une œuvre élégante et fine, avec je ne sais quelle grâce de primitif italien; il a en outre plusieurs camaïeux simplement traités, comme il convient, et d'une belle venue. D'ailleurs, tous les moyens sont bons à M. Guérard; il sait les assouplir à sa main et de tout faire œuvre d'art. Nous avons à peine besoin de rappeler le mérite du dessinateur et de l'aquafortiste dans cette revue où il collabore depuis si longtemps, mais son exposition nous découvre des côtés nouveaux de son talent original et inventif et nous devons les signaler. On lui doit, ou peu s'en faut, la découverte d'un procédé de décoration du bois par la gravure au fer chaud : la pyrographie produit sous ses doigts habiles des panneaux décoratifs d'un ton à la fois doux et généreux où l'ivoire se marie à l'ambre, la sépia au bitume; c'est le fer rouge, ou mieux le thermocautère qui, manié comme un fusain, produit le dessin et toute l'échelle des colorations, tantôt roussissant à peine l'épiderme du bois, tantôt y creusant des sillons aux arêtes noircies par le feu, où l'ombre se concentre chaude et vibrante.

L'Exposition des peintres-graveurs nous ménage d'autres surprises et ce ne sont pas les moindres puisque nous y avons en quelque sorte la révélation d'un artiste rare. M. Helleu n'est certes pas un nouveau venu; ses faïences décorées et plus tard ses pastels, d'une harmonie exquise dans une gamme de tons qui lui est person-

nelle, lui avaient fait une place dans le petit clan des artistes dont on suit les travaux avec passion; mais nous ne lui connaissions pas le talent de dessinateur souple, élégant et essentiellement parisien qu'il vient de nous révéler. Ce qu'il expose, ce n'est rien et c'est tout : seize études sommaires, autant dire seize croquis, dessinées sur le cuivre nu à la pointe sèche, en quelques minutes, et sans effaçages; la peine est donc nulle, voyons les résultats; toute la grâce, le charme capiteux des élégances féminines, les habitudes de tête, de mains et d'encolure au goût du jour, sont là fixées *ne varietur :* le texte dans sa concision dit tout ce qu'il doit dire, il n'y a rien à ajouter.

On peut arguer contre la contemporanéité de certaines nuques aux ondulations troublantes que Watteau les a connues et magistralement dépeintes, mais cela prouve simplement qu'au XVIII[e] siècle comme aujourd'hui la Parisienne ne méconnaissait pas l'importance des attaches du cou. Nous pouvons encore, faisant abstraction de l'objet, vanter la suavité d'aspect de ces croquis, avec leurs gris argentés échappés des barbes du cuivre et qui se répandent çà et là comme des voiles mystérieux et transparents.

La pointe sèche est d'ailleurs l'outil du peintre graveur; elle enrichit sa noire palette de glacis d'ombre d'où sortent des tableaux parfois imprévus de lui-même. On voit chez Durand-Ruel une quantité d'images captivantes dont il est difficile de démêler la réelle valeur, tant le mérite du peintre y est parfois pour peu de chose. Avec M. Desboutin, on sait à quoi s'en tenir; c'est un maître du genre et il a fait ses preuves autre part; ses portraits se recommandent par leur dessin vigoureux et exactement documenté. M. Gœneutte, non plus, ne trompe pas son monde; à côté de ses vaporeuses vues d'Anvers perdu dans les brouillards, il expose d'excellentes études rehaussées de pastel qui ne s'appuient sur aucune supercherie : sa tête de *Marcella* évoque le souvenir d'Holbein : l'artiste a lieu d'en être fier.

Très habiles, mais également très fortes me semblent les pointes sèches et les eaux-fortes de M. Storm de Gravesande; on voit dans ses marines et dans ses paysages de Hollande tout juste ce que l'on peut voir quand on embrasse d'un coup d'œil une vaste étendue baignée de lumière : c'est bien là de la gravure de peintre et de bon peintre, car tout est à sa place et en valeur.

M. Gorff, artiste anglais invité par la Société, se montre à nous avec des qualités pareilles ; il sait envelopper ses tableaux de brumes

suggestives, et son art de sous-entendus en dit plus long que bien des écritures explicites.

Parmi les aquafortistes les plus recommandables de l'Exposition, on sera d'accord pour placer au premier rang M. Zorn avec ses portraits si hardiment sabrés : ces eaux-fortes rapides sont exactement l'équivalent des peintures que l'on connaît de lui; il dessine par des jeux d'ombre avec une étonnante précision dans la mise en place : les portraits de *M. Renan* et du peintre *Liebermann* prendront place parmi les meilleurs spécimens de sa manière originale.

M. Besnard expose une série de douze planches : *La Femme; Joies et Misères*, où nous ne retrouvons ni son originalité, ni son habileté habituelles. Il est vrai que la plupart ne sont que des « états ». Attendons les épreuves définitives.

A propos du maître Bracquemond, président de la Société, il n'y a pas non plus grand'chose à dire ; mais cela tient surtout au peu d'importance des œuvres exposées : quelques *ex-libris*.

M. Delavallée, qui a poussé très loin l'étude du vernis mou et de l'aquatinte; M. Muller et M. Géry-Bichard, graveurs émérites à l'eau-forte; M. Victor Vignon, qui voudrait être gauche à la façon de Claude Lorrain et d'Ostade; M. Louis Morin, illustrateur à l'invention facile et spirituelle; M. Ad. Albert, aquafortiste de genre, M. Paillard, paysagiste parisien; M. V. Prouvé, ferré sur l'aquatinte; M. Maurin, voué à tous les sujets par tous les procédés, y compris celui de la gravure en couleurs; M. Zilcken, particulièrement habile dans le paysage à la pointe sèche; M. de los Rios, M. Monziès et M. Daumont, tous trois excellents graveurs; M. F. Jacque, fils et élève distingué du célèbre peintre-aquafortiste, et M. Latouche, à qui la peinture réussit mieux que la gravure, ont, à des degrés divers, leur part dans le succès de l'Exposition.

La lithographie est représentée par les envois de M. Lunois qui connaît à merveille ce procédé et en tire des effets inattendus, par M. Dillon, et par le mystique, incompréhensible et prétentieux, M. O. Redon, qui prolonge dans cette salle les inoubliables facéties de la Rose + Croix, dont on sait l'exode lamentable parmi les violons brisés.

Nous ne devons pas passer sous silence l'hommage rendu par la Société des Peintres-Graveurs au regretté dessinateur du *Punch*, Ch. Keene; les vingt eaux-fortes que l'on nous montre témoignent encore une fois de la vigueur de ce talent si plein d'humour et si fortement peintre, au sens artiste du mot.

La gravure originale sur bois, dont nous avons encore à parler, ne tente pas beaucoup d'artistes, — le métier est trop dur et trop difficile, — mais il en est un qui à lui seul suffit à assigner au genre un rang élevé parmi les productions du « blanc et noir ». M. Lepère peut, d'ailleurs, revendiquer en grande partie l'honneur d'avoir régénéré le bois, si brillamment traité en France depuis qu'il a donné l'exemple; il manie avec une égale supériorité le crayon, le burin et la pointe de l'aquafortiste; dans ses propres compositions revivent avec autant d'éclat et plus de solidité les qualités charmantes d'invention pittoresque et d'imprévu qu'on accordait à Edmond Morin. Il y a en lui plus qu'un illustrateur; ses compositions sont d'un peintre et des mieux doués. On peut en juger par les bois et les eaux-fortes des *Paysages Parisiens*, livre de bibliophile, que M. Béraldi va faire imprimer pour lui à quelques exemplaires. Notre collaborateur a bien voulu nous donner la primeur de deux de ces bois; cette bonne fortune nous dispense d'insister davantage sur leur mérite. D'autre part, la pointe sèche : *Sur la Tamise : En attendant le départ du bateau*, qui accompagne cet article, montrera M. Lepère sous un autre jour, en prouvant que sa main rompue à la discipline sévère du travail du bois, sait aussi jeter sur le cuivre la vision du moment dans une improvisation rapide et sûre.

ALFRED DE LOSTALOT.





DES TENDANCES DE L'ART DE L'ORIENT ANCIEN

A LA PÉRIODE CHRÉTIENNE

LA SCULPTURE COPTE

(PREMIER ARTICLE.)

I



Si de l'art chrétien des premiers siècles il ne nous est parvenu que de rares vestiges, il semble par contre aujourd'hui établi que l'Orient en fut le berceau, et que ses premiers balbutiements ne lui ont pas été enseignés.

De tous temps, en effet, l'Orient s'est complu au symbolisme; plus que partout ailleurs, les conceptions de l'esprit s'y sont traduites en figures tantôt vivantes et expressives, tantôt vagues et comme semblables à des équations d'idées dont les termes nous seraient inconnus. Aussi, en dépit de l'anathème jeté aux *images* par les Évangélistes et les Pères de l'Église, voit-on les chrétiens de la première heure avoir recours à des représentations symboliques et figurer ce que la religion nouvelle a de plus mystique et de plus ignoré.

Un poisson devient le symbole du Christ, un insecte fantastique celui de l'Esprit-Saint, une colombe celui de la paix accordée au monde; mais, trop grande est encore la ferveur des fidèles pour qu'ils osent s'engager trop avant dans cette voie. A quelle école d'art auraient-ils d'ailleurs demandé l'interprétation de leurs jeunes croyances? L'art grec avait trop humanisé ses dieux : ses productions radieuses et sensuelles étaient trop en opposition avec leurs aspirations extatiques et leurs espérances inquiètes pour qu'il ne leur

apparût point comme une source de perdition. D'autre part, les divers thèmes de l'art oriental à cet instant encore subsistants se survivaient à eux-mêmes; ils n'étaient plus que l'expression hiératique de traditions dont le sens primitif s'était perdu et qu'à l'origine ils n'avaient rendues que d'une manière conventionnelle. Ce fut donc sans maîtres, sans formules apprises, que tout d'abord ils essayèrent de donner corps à leurs pensées et qu'ensuite ils s'enhardirent à représenter les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

L'examen le moins attentif de l'une de ces œuvres primitives suffit à s'en convaincre : nulle part ne s'y retrouve le souci de la perfection de la forme, les proportions du corps humain sont le plus souvent méconnues, les traits du visage tourmentés, convulsés dans une recherche d'expression de sentiment que la main inhabile de l'artiste ne sait pas encore reproduire et qu'au reste personne n'avait recherchée avant lui : le dessin est sec et figé; l'exécution lourde et maladroite; mais, de la composition, se dégage d'ordinaire un charme tout particulier. Cette grâce singulière a souvent été signalée, elle a quelque chose de doux, de naïf, de jeune, de tristement heureux que nulle part ailleurs on ne retrouve, si ce n'est chez les précurseurs de la Renaissance italienne, et qui est resté comme l'un des signes distinctifs des œuvres des primitifs.

De cet art entrevu ressort une tendance: la prédominance accordée à la peinture sur la sculpture par le sentiment chrétien. Le fait a été maintes fois signalé, et l'on admet couramment aujourd'hui que la cause en est tout entière à l'éloignement qu'aurait inspiré à l'Église la statuaire, en raison du rôle joué par elle dans l'antiquité.

Certes, il est hors de doute qu'aux yeux des premiers fidèles les statues des dieux devaient apparaître comme de véritables idoles. Saint Paul s'indigne à leur vue, cela a été dit cent fois. C'est la statue que tout bon chrétien croit adorée par les religions étrangères, à moins encore qu'il ne se figure que ce soit une incarnation de Satan. Mille exemples sont venus prouver qu'à ce point de vue il n'y avait pas d'erreurs possibles; mais, dans cet éloignement inspiré à la religion nouvelle par la sculpture grecque, peut-être n'est-il pas que de la ferveur, et peut-être aussi doit-on tenir compte de raisons purement esthétiques, d'autant plus vivaces qu'elles ne sont encore que latentes et intuitives.

Né au cœur de l'Orient, le christianisme avait cessé du jour au lendemain d'être une religion locale pour se répandre dans les provinces méditerranéennes de l'empire romain les plus imprégnées de

la civilisation hellénique. Or, trop enraciné était chez le Grec le besoin de tout préciser, de tout définir, de tout délimiter pour qu'il pût se passer longtemps d'images divines; mais, ce besoin même suffit à lui seul à prouver combien peu il était apte à se faire l'interprète de la religion qu'il venait d'embrasser. De tous temps, le Grec s'était complu aux idées simples primitives et restreintes : en tout, il avait apporté un esprit de méthode de délimitation et de déduction positif et absolu. Peuple de seconde pousse, barbare la veille, raffiné le lendemain, il avait gardé de son improvisation de civilisation quelque chose d'enfantin et de déjà sénile, qui par avance tuait en lui l'impression du divin et de l'infini. Ses instincts voluptueux l'avaient vite entraîné à vivre au gré de son caprice, sans s'occuper du reste; s'il s'était forgé une religion, ce n'avait été que pour consacrer ses passions : il avait fait de ses dieux non seulement ses semblables, à cette différence près qu'il leur concédait une immortalité d'ailleurs douteuse, mais encore ses jouets; pour lui, l'Olympe et le Styx n'avaient point de mystères; tout s'y passait en famille, comme chez lui. Le séjour des élus est une cité; on s'y livre aux divertissements que l'on a préférés sur terre; on y prend des nouvelles de ses parents ou de ses amis auprès des derniers arrivants; on s'y réjouit d'apprendre que l'un des siens a dansé le péan ou remporté le prix au pugilat ou à la course; bref, la vie de l'au-delà n'est que la continuation de la vie terrestre, exempte de tourments et de maux, un « festin éternel en pleine lumière » où tout se résume par ce mot : jouir.

A bien plus forte raison, est-ce par ce mot que se résumait pour lui la vie présente. N'ayant ni le sentiment de l'infini, ni celui du mystère, ni celui du divin, ni celui de l'éternité, il ne s'absorbe pas en contemplations mystiques, en extases délirantes, en rêveries ou en méditations : s'il honore ses dieux, ce n'est que par des danses ou des représentations d'opéra, par des jeux gymniques ou des exercices de palestre, pour cette raison toute simple qu'il se complaît à ces jeux, et que se faisant toujours des dieux à son image, il conjecture que l'Olympe y prend plaisir aussi. Pas un instant il ne comprime ses instincts ou ses vices, mais bien au contraire il les glorifie, il les exalte, il les divinise et vit content de lui-même, sans plus se mettre en peine du passé qui ne lui a point légué ce vieux fond de traditions qui semble comme un ressouvenir des premiers jours de l'humanité et dont jadis tous les peuples ont bercé leur enfance, que de l'au-delà qui pour lui n'est qu'un pays d'ombres vagues, simple reflet de ce qu'il voit ici-bas.

Aussi, l'art s'inspirant à cette source, avait-il touché à l'extrême limite de la beauté plastique sans jamais chercher à rendre une expression de sentiment ou un état d'âme; et la sculpture, qui plus que tout autre, était apte à jouer ce rôle, était-elle devenue l'incarnation vivante du génie grec.

« La tête n'est point significative (Taine, *La Sculpture grecque*), elle ne contient pas comme la nôtre un monde d'idées nuancées, de passions agitées, de sentiments enchevêtrés : le visage n'est point creusé, affiné, tourmenté; il n'a pas beaucoup de traits, il n'a presque pas d'expression, il est presque toujours immobile;... la tête n'excite pas plus d'intérêt que les membres ou le tronc; ses lignes et ses plans ne font que continuer les autres plans et les autres lignes; sa physionomie n'est point pensive, mais presque terne; on n'y voit aucune habitude, aucune aspiration, aucune ambition qui dépasse la vie corporelle et présente; l'idée qui l'occupe est si indéterminée qu'aujourd'hui encore, après dix hypothèses, on ne peut dire précisément ce que faisait la Vénus de Milo. Elle vit, cela lui suffit et suffit au spectateur antique. »

Tel était le milieu, où sans transition se trouvait transportée la pensée chrétienne. Pas besoin n'est de démontrer combien elle était opposée aux idées courantes; l'élément de sa doctrine se trouvant précisément être l'envers du sentiment païen. Pour elle, le monde était pervers et la vie terrestre un temps d'épreuves; l'homme ne devait avoir d'autre but que de réprimer ses instincts mauvais, de reporter vers son Dieu toutes ses pensées, de s'offrir tout entier à lui en holocauste, de racheter ses fautes par la prière et la pénitence; en un mot, il ne devait vivre que pour mériter l'accès du séjour céleste, et ce séjour, loin d'être une continuation de la vie présente, se peignait à sa pensée comme un lieu d'extases mystiques infinies et de ravissements en Dieu.

Pour exprimer de telles aspirations, il eût fallu à la sculpture grecque sortir du matérialisme épicurien où depuis le siècle de Périclès elle vivait confinée pour s'essayer à reproduire les mille nuances de la vie de l'âme; mais ces nuances, le visage surtout pouvait en donner le reflet : ses traits acquéraient de suite une importance considérable, et l'équilibre parfait de l'animal humain qu'avait rêvé le Grec se trouvait tout à coup rompu. Ce que demandait à l'art la pensée chrétienne, c'était la confidence des sensations intimes de l'être, le rayonnement de ses extases, la vision de ses rêves

divins. C'était l'idée religieuse visible à travers l'enveloppe corporelle et la sensibilité palpitante à fleur de peau.

Bien que rudimentaire encore, la peinture laissait à l'artiste le champ plus libre : ses contours conventionnels, l'irréalité de ses formes, la vie factice de ses couleurs, plus que le marbre étaient susceptibles de se plier aux emportements de l'âme altérée. Aussi est-ce à elle que de bonne heure on voit l'Orient demander l'ombre de ses rêves sacrés, fidèle en cela d'ailleurs à l'instinct inné de tous les peuples spiritualistes ; et cet instinct, pour avoir été étouffé sous l'influence hellénique, se réveillait soudain plus vivace et plus naïf qu'aux derniers jours du vieux monde oriental.

De cette heure date la décadence irrémédiable de la sculpture plastique. Refoulée en pays grec, elle y végète et cherche en vain à se ressaisir et à se transformer. L'artiste, placé entre ses affinités nationales et ses aspirations religieuses, reste impuissant à lui infuser une nouvelle vie ; et ses efforts les plus violents ou les plus subtils n'aboutissent qu'à travestir l'Olympe, à le vêtir d'étoffes byzantines et à encombrer les églises et les palais de monuments composites et disgracieux : Apollons déguisés en Christ, Vierges que l'on prendrait pour des Vénus drapées, saints et apôtres qui ressemblent à des athlètes et à des gladiateurs; assemblage de tous les contresens les plus invraisemblables, où ce que l'on admire le plus encore aujourd'hui est l'absence de tout sentiment religieux et l'imitation des modèles anciens.

Pareil fait s'est reproduit en peinture vers la fin de la Renaissance italienne.

A force d'admirer l'antiquité grecque on en était arrivé à perdre jusqu'à la notion du divin : chez les Carraches, chez le Guide il n'en reste plus un atôme; à douze siècles de distance, les mêmes causes engendraient les mêmes effets.

De la fondation de Constantinople à la fin du règne de Justinien, pas une heure cette statuaire n'échappe au cercle vicieux où la tient enfermée la médiocrité de l'esprit hellénique dégénéré. Qu'à la longue, l'Église se soit alors éloignée d'un art qui ne savait que reproduire sous un certain nombre de variantes les dieux du paganisme, la chose est possible, mais contestée, aucun texte de concile ne nous fixant catégoriquement à ce sujet. Quoi qu'il en soit, les seules tendances vraiment chrétiennes de la sculpture de cette époque peuvent se résumer en une prédilection marquée pour la recherche de l'expression de l'ascétisme. Le visage se creuse, les yeux envahissent la

tête, le corps se raidit, les extrémités s'alourdissent et l'être ainsi représenté semble atteint d'une paralysie extatique que ne dissimulent qu'à grand'peine les longues draperies dont son corps est comme emmailloté.

Pendant qu'à Constantinople agonise ainsi la sculpture grecque, dans tout le reste de l'Orient un mouvement de rénovation s'opère qui tend à la mener sur une autre voie. L'art remonte à sa source, le mystère; il y puise la force nécessaire à un nouvel effort, et, tandis que les murs des cryptes et des églises se couvrent de fresques, où s'étale en compositions naïves l'histoire des dernières persécutions religieuses, la sculpture reprend le rang que dans le passé elle avait occupé. Elle abandonne la plastique humaine pour de nouveau se faire décorative; un à un, elle reprend les thèmes ornementaux qu'au début elle avait créés, elle les modifie, les christianise, puis s'affranchissant par degrés de la tutelle des artistes du Bas-Empire, elle s'attache à reproduire des plantes, des oiseaux, des fleurs, des branches de feuillages et des grappes de fruits; elle renonce à l'agencement voulu, à la composition recherchée; elle ne modifie point ses contours, elle n'idéalise point ses formes, elle copie simplement ce qu'elle a sous les yeux, et s'ingénie à le rendre aussi exactement que le lui permet l'insuffisance de l'éducation artistique du moment.

Lancée sur cette voie, cette sculpture se raffine et se complique; une foule de formes bizarres apparaissent à mesure que le goût de la vie monacale et de la méditation religieuse grandit; un style nouveau se forme alors qui s'écarte volontairement de ceux qui le précèdent, et si grande est, au bout de trois siècles, la distance qui le sépare de l'art du Bas-Empire, qu'il semble avoir perdu jusqu'au souvenir des éléments qui, à l'origine, ont servi à sa formation.

M. de Vogüé [1], le premier, a fait remarquer avec beaucoup de talent que, dans les anciennes villes chrétiennes de Syrie qu'il a visitées, nulle part il n'avait rencontré de bas-reliefs à personnages.

C'est qu'en effet, la Syrie avait plus que toute autre province de l'ancienne Grande-Grèce échappé à l'influence hellénique: si l'on excepte certaines villes fondées par des colons venus de l'Attique et qui aujourd'hui encore ont conservé quelque chose de leur origine, elle avait gardé intact son caractère oriental. Les tendances symbolistes, les affinités spiritualistes qui avaient formé le fond des croyances des vieux peuples qui tour à tour avaient occupé son sol

1. De Vogüé, *Architecture civile et religieuse de la Syrie.*

se réveillaient au contact du christianisme sous une forme nouvelle; aussi, plus vif se manifestait le sentiment religieux, plus ardente la piété des fidèles.

Pareil état d'âme conduit rapidement à l'oubli de la forme humaine; mais, par contre, quelle richesse décorative, quelle variété de formes ne nous révèlent point les motifs ornementaux recueillis par M. de Vogüé! Pour comprendre l'étrange poésie de ces enroulements capricieux, de ces arabesques sinueuses, de ces êtres étranges mi-partie fleur, mi-partie oiseau ou griffon, il faudrait pouvoir un instant redevenir l'ascète au corps amaigri par le jeûne, au visage émacié, pâli et alangui par la méditation et l'extase, que nous montrent les vieilles fresques, et revoir les modèles de ces formes bizarres dans les versions apocalyptiques où jadis il les a vues.

A des esprits que hantaient le divin et l'infini, à des croyants qu'animait le mépris de la vie et de la sensualité, la beauté plastique eût été non seulement indifférente mais encore antipathique. Pouvait-elle s'éterniser à leur représenter des corps florissants que jamais n'a tourmentés l'inquiétude du lendemain? A Constantinople, les Grecs qui ont essayé de le faire ont forcé leur talent sans pour cela le faire avec grâce, tout Grecs qu'ils étaient; il nous faut donc savoir gré aux Syriens de ne pas les avoir imités.

II.

Si tranché que soit le caractère de l'art chrétien en Syrie, en Égypte ce caractère devient encore plus fortement accentué. Tout y a concouru à lui donner une tournure particulière, à lui imprimer une allure spéciale, à faire de lui un art essentiellement indigène, et plus caractéristique, par conséquent, la forme qui a servi à l'exprimer.

Si haut que l'on remonte dans l'antiquité égyptienne on y retrouve la trace d'affinités spéciales qui, à l'époque chrétienne, acquièrent une extraordinaire importance ; c'est d'abord ce fond d'immuabilité indestructible, qui fait qu'après les pires défaites et les pires invasions, après des siècles entiers de désastres et de ruines, l'Égypte parvenue à se ressaisir reprend le cours de sa vie ordinaire, sans même paraître s'apercevoir qu'il a été interrompu. Le phénomène d'ailleurs s'explique : l'Égypte est un pays d'alluvion ; les évolutions de la nature y sont plus que partout ailleurs visibles et plus que



STÈLE FUNÉRAIRE; TYPE DE COLOMBE COPTE.

(Musée égyptien du Caire.)

partout ailleurs s'imposent à l'imagination jusqu'à l'en obséder. Sous un ciel torride toujours pur, l'inondation revient chaque année à jour fixe, apportant avec elle le limon fécondateur descendu des grands lacs. Qu'un instant ses eaux bienfaisantes n'atteignent pas l'étiage voulu, et le sable viendra ronger la bande de terre cultivable et la transformer en désert. Les eaux de l'inondation à peine retirées, il faut encore que l'homme songe à défendre la terre ainsi arrosée contre la sécheresse. Pour cela, il lui faut creuser des canaux, élever des digues, construire tout un réseau de rigoles qui distribuent l'humidité sur la surface de son champ ; pas un instant, il n'a la vie gaie et insouciante dont plus tard jouira le pâtre ou le pêcheur grec; comme lui, il n'a pas le temps d'écouter les bavardages de la place publique, de jouer de la flûte ou de se couronner de roses. Sans relâche il lui faut retourner la terre, et toujours ce travail doit être prévu à l'avance et fait à l'heure voulue, sans quoi il ne servirait à rien.

L'homme primitif qu'assaillent de pareils soucis, qui sans cesse a les yeux fixés sur la nature, ne prête naturellement qu'une attention médiocre aux événements accidentels dont il peut être le témoin. Par contre, à force de voir se reproduire régulièrement les mêmes phénomènes à la même heure, une nouvelle tendance se manifestera en lui ; il imaginera à ces phénomènes, dont il ne voit que les effets, une source mystérieuse et deviendra mystique, religieux et méditatif.

Mystique et méditative aussi est la religion de l'Égypte antique, et par conséquent l'art égyptien. Tout y apparaît à l'état de symbole et d'images compliquées, dont nous avons perdu jusqu'à la signification primitive. La peinture y occupe naturellement la première place, et, n'était l'ignorance de l'artiste, on sent que cette peinture se serait faite l'interprète de ce que la nature a de vague et d'insondé. Le sentiment de la lumière, ce trait distinctif des symbolistes, ne lui est même pas entièrement inconnu. Ici, c'est un paysage des bords du Nil : une ligne de montagnes se profile à l'horizon derrière lequel le soleil vient de disparaître ; une bande de couleur orange frange encore la montagne qu'entoure une teinte violâtre qui va se dégradant jusqu'au vert. Plus loin, c'est un crépuscule devenu sombre : un soleil presque fumeux — le soleil nocturne des rituels funéraires — traverse un ciel d'un bleu noir dans lequel il semble mourir. A voir de telles tentatives, après avoir vu souvent le soleil se coucher sur la chaîne des montagnes lybiques, on se prend à penser qu'il n'a manqué à l'Égypte qu'une éducation artistique plus avancée, pour

s'appliquer à rendre les drames de la lumière et de l'ombre qui, de tout temps, ont attiré les peuples spiritualistes.

A vrai dire, ces peintures avaient quelquefois pour support des sculptures de peu de relief, jetées sur la pierre à la façon d'une esquisse; mais, convient-il de donner le nom de bas-reliefs à des œuvres où la sculpture occupe moins de place que la couleur?

C'est au bas-relief encore qu'en sculpture l'artiste demande invariablement l'expression de sa pensée : il peut mieux, grâce à ce moyen, s'abandonner à son imagination. Sitôt qu'il devient statuaire et qu'il s'attaque au rendu de la forme humaine, sa manière abstraite d'envisager et de concevoir l'homme commence à se faire jour. S'il l'étudie, ce n'est point pour en accuser le modelé et le jeux des muscles; son premier soin est, au contraire, d'atténuer les formes du corps, d'en changer les proportions, de les soumettre à une convention secrète et de leur prêter un caractère voulu. En cela, l'artiste n'agit point pour obéir aux prescriptions religieuses, comme l'ont dit les auteurs grecs. S'il rigidifie ses lignes et fausse à plaisir la proportion et la forme du corps, ce n'est point non plus, ainsi que l'a cru un éminent artiste, M. Émile Soldi, pour s'être heurté mal outillé aux résistances de la matière et n'avoir pu triompher de la dureté du granit. En emprisonnant le corps humain sous les bandelettes de son art hiératique, le sculpteur égyptien obéissait simplement à l'une des affinités de sa race; spiritualiste, il répugnait à l'art d'imitation; il sculptait une sensation, une impression, une pensée et par conséquent un symbole; peu lui importait l'animal humain, le jeu de ses muscles ou le mécanisme de ses articulations.

A ces deux grandes tendances viennent se joindre les tendances secondaires qui en découlent, et qui forment tout le réseau où se trouvait emprisonné l'esprit de l'Égyptien. L'idée qu'il se faisait de l'immuabilité de toutes choses l'avait amené à supporter ses maux sans même y prendre garde. Les invasions, les dominations étrangères, le trouvaient et le laissaient indifférent et toujours le même. Jamais le moindre reflet de la civilisation des conquérants ne parvenait à déteindre sur lui; il vivait à côté de ceux qu'il nommait les barbares, fussent-ils Grecs, sans s'en apercevoir et sans les connaître; et, bien loin de prendre la civilisation et les mœurs de leurs pays, leur imposait celles du sien.

Pareillement, du spectacle des phénomènes périodiques de la nature était née en lui l'idée toute spéciale à l'Égypte des renaissances éternelles; non pas de la résurrection au sens où nous l'entendons

aujourd'hui, mais de la résurrection quotidienne et indéfinie. L'Égyptien ne concevait que ce qu'il voyait, son soleil, qui disparaissait et *mourait* chaque soir derrière les montagnes du couchant pour reparaître et *renaître* le matin sur celles du levant, et, de se trouver mêlé à la lutte des forces créatrices de la nature contre les forces destructives, il en était venu à s'identifier avec la divinité qu'il s'était créée : tout homme juste, après sa mort, n'était pas seulement un bienheureux et un élu, il devenait un *Osiris* et se confondait avec le personnage divin qu'il suivait éternellement à travers l'espace, mourant et renaissant avec lui.

C'est pour cela que la civilisation gréco-romaine passa sur l'Égypte sans y laisser la moindre trace. Alexandrie pouvait être une ville grecque, Memphis avoir un quartier grec, d'autres villes avoir chacune leur colonie grecque, le reste de l'Égypte n'en ignorait pas moins le premier mot de la civilisation hellénique. Aller à Alexandrie était pour l'Égyptien « quitter l'Égypte », et pareillement sortir d'Alexandrie « se rendre en Égypte ». Pour lui, l'étranger n'avait pas un instant cessé d'être un barbare et un être immonde ; mais, si se départissant de son préjugé, il avait appris à connaître le Grec, son éloignement pour lui eût été plus grand encore.

Lui qui, religieux jusqu'aux moelles, passait sa vie à réciter des hymnes et des litanies, à « aimer la mort et à haïr la vie », se fût certainement écarté avec horreur d'un peuple à qui la vie paraissait bonne et qui en jouissait sans le moindre souci du lendemain; ou, qui si par hasard il y pensait, imaginait « des dieux heureux » plongés dans les jouissances d'une fête éternelle et dont au besoin il faisait ses compagnons de plaisir ou de débauche même. Spiritualiste jusqu'à se déifier, il n'eût rien compris à cette religion qui avait rabaissé le dieu jusqu'à l'homme et en avait fait son égal avant d'avoir franchi l'au-delà.

Un tel milieu moral n'était guère favorable à la transplantation de l'idée chrétienne : si fermé qu'il fût cependant, l'état de calamité où se débattait alors le monde était arrivé à un degré tel qu'elle y fut comme ailleurs accueillie avec enthousiasme. Le mysticisme égyptien qui trouvait en elle un aliment nouveau, se ranime tout à coup à la façon d'une flamme qui va s'éteindre. De tous côtés, des fanatiques viennent en foule demander aux représentants de Rome d'être envoyés au martyre : les anciennes tombes se transforment en catacombes où les moins exaltés s'assemblent en cachette ; l'ascétisme entre dans les mœurs avec toutes les pratiques de jeûne et de morti-

fication, puis, quand à l'avènement de Constantin, le christianisme devient la religion de l'empire, l'Égypte se couvre comme par enchantement de couvents et d'églises; la nécropole de l'ancienne



CHRISME ENTOURÉ D'UNE COURONNE.

(Musée égyptien du Caire.)

Thèbes n'est plus qu'un monastère immense dont chaque tombe serait une cellule, et les récits qui nous restent de cette époque, légendes, vies de saints, actes de martyrs, contes et romans, pour fantastiques et incohérents qu'ils nous paraissent, n'en attestent pas moins d'un

degré de piété extraordinaire dont aucun peuple chrétien d'Orient n'a même approché.

L'Église d'Alexandrie devient alors célèbre ; un moment elle est l'école de théologie par excellence; ses décrets font autorité; en un mot, l'Égypte est en proie à un vertige de foi délirante que des légendes se rattachant à la source du christianisme avivent d'une intensité allant toujours grandissant.

Il ne faudrait pas croire pourtant qu'en embrassant le christianisme, l'Égypte cédait uniquement à un état d'âme : en l'adoptant elle agissait plus par lassitude et par esprit d'opposition à ses oppresseurs que par foi et par conviction. Par un singulier détour du cœur, loin de se convertir au christianisme en renonçant à sa religion antique, elle convertissait au contraire le christianisme à cette religion ; elle l'assimilait à ses idées, le pliait à sa manière de voir et de comprendre toutes choses, en faisait enfin une incarnation nouvelle de son vieux panthéon.

Cette vérité que vient prouver l'étude de la littérature de l'Égypte chrétienne n'est que depuis peu de temps connue pour cette raison que, jusqu'à nos jours, les œuvres des Patriarches d'Alexandrie avaient été considérées comme la seule expression de ce mouvement si peu connu; mais, ces œuvres rédigées par des esprits subtils, châtiées avec soin, écrites la plupart du temps sous des influences étrangères à l'Égypte ne reflètent que peu ou point les véritables aspirations égyptiennes. Pour les connaître, il a fallu les recherches patientes qui ont permis à un coptologue émérité, M. Amélineau, de reconstituer la littérature populaire de l'Égypte, de la fin de la persécution de Dioclétien (310) aux années qui suivirent le célèbre concile de Chalcédoine (fin du v[e] siècle); et ce que nous apprend cette littérature est de point en point l'opposé de ce que les œuvres des Patriarches nous avaient appris.

Dans les *Contes et Romans de l'Égypte chrétienne*, perce à chaque ligne le vrai sentiment de l'Égypte. Le conteur n'y est pas enchaîné par la crainte de ne point trop ouvertement s'écarter des préceptes dogmatiques de l'Église. Égyptien, il pense et fait penser ses héros en véritables Égyptiens ; le fond de son naturel remonte sans cesse à la surface, et comme il y a tout lieu de croire que la religion qu'il s'était forgée naguère et à laquelle il était resté plusieurs milliers d'années fidèle représentait sa manière d'envisager l'infini et l'idée divine, c'est toujours à cette religion qu'il reste profondément attaché.

« Pour mettre d'accord leurs œuvres et leur foi — dit M. Amé-

lineau dans la remarquable préface de ses *Contes et Romans de l'Égypte chrétienne* — ils (les Coptes) revêtirent d'apparences chrétiennes toutes les légendes, superstitions, opérations magiques en cours dans leur pays, sans s'occuper davantage si une telle transformation était licite. Le procédé était commode et peu coûteux : au lieu de noms de génies, de dieux, d'esprits malfaisants selon la langue égyptienne, on mit des noms d'anges, de saints, de prophètes, de démons selon la langue grecque ou la langue hébraïque, et tout fut dit. On ne mit plus en scène Ra, Thoth, Anubis, et tous les dieux du panthéon populaire de l'Égypte avec leurs suites de bons ou de mauvais génies ; on les remplaça par Jésus le Messie, par les apôtres, par les martyrs, par les prophètes de l'Ancien Testament, par Satan et les innombrables légions de diables ses enfants, par Michel et toutes les milices célestes. Comme avant sa conversion, l'Égypte avait mis à toute heure ses dieux à contribution pour la préserver de tous les dangers des jours néfastes, elle mit de même en réquisition Jésus et ses anges pour les choses les plus ordinaires de la vie, dès qu'elle fut convertie au christianisme. Je ne sache pas que jamais bon génie ait été plus occupé que l'Ange du Seigneur, comme disent les Coptes ; et si quelque jour l'ennui naquit au ciel, ce dut être pour ce pauvre ange, en se voyant, à chaque instant du jour ou de la nuit, obligé de répondre aux appels réitérés de moines paresseux. »

Ces contes et romans de l'Égypte chrétienne ou Égypte copte ont en général pour héros un martyr de l'Église d'Alexandrie, ou quelque personnage notoirement connu du reste de la chrétienté. L'esprit surchauffé du Copte lui a, certes, plus d'une fois montré maints martyrs qui jamais n'ont vécu que dans sa pensée « et qui n'en ont pas moins forcé la porte du martyrologe et du calendrier ». Mais qu'importe ? Assez de martyrs avaient payé leur foi de leur sang, pour que le conteur puisse, sans s'écarter de la vérité, prêter à ses héros créés par lui de toutes pièces, des sentiments qui avaient été ceux de martyrs véritables et qui exprimaient ceux du temps où il écrivait. Or, le trait caractéristique de ces contes est la recherche constante du merveilleux et du surnaturel. Le goût n'était point nouveau sans doute, et les contes de l'Égypte antique montrent qu'aux temps de la XIIe ou de la XVIIIe dynastie, les arrière-ancêtres du Copte le possédaient à un degré qui ne le leur cédait en rien. Dans l'une ou l'autre littérature, c'est le même dédain du réel qui se retrouve, la même prédilection marquée pour tout ce qui est fantasmagorie, interventions magiques et incantations. Dans l'une ou

l'autre, si faible que soit la part accordée à la réalité, on y sent le malaise de l'auteur et la hâte qu'il a d'écourter son passage. A l'une ou l'autre époque, il ne sait ce que c'est qu'un récit ou qu'une description : le détail le frappe, il ne voit jamais l'ensemble ou la masse, qu'il s'agisse d'idées pures ou du premier objet venu.

Par contre, sitôt qu'il sort de la réalité, son esprit ne connaît plus ni frein ni règle; et l'abondance du détail vient compenser ce qui, tout à l'heure, était par trop sommaire dans la réalité. Les êtres les plus fantastiques, les plus baroques et les plus absurdes, sont détaillés par le menu avec une minutie incroyable, tournés et retournés sur toutes leurs faces par l'auteur qui ne nous fait grâce de rien.

S'il ignorait ce qui se passait chez lui, l'Égyptien des temps antiques savait par contre, heure par heure, minute par minute, ce qui se passait dans son *Amenti*. Un enfant de dix ans, pour peu qu'il ait appris les *Litanies du soleil* ou le *Livre de l'hémisphère inférieur*, — et il les avait appris sans doute, — connaissait tous les détails de la navigation du soleil : l'heure à laquelle il entrait dans tel cercle, à quelle heure il franchissait telle porte, à quelle heure les âmes de tel autre cercle gémissaient, à quelle heure telles autres entraient en allégresse et les paroles que les unes et les autres prononçaient. Pareillement, le Copte se complait aux descriptions de la Jérusalem céleste et de la Tyr de l'abîme. Les chemins en avaient tellement été décrits que, de bonne foi, nombre de pieux personnages se figuraient les avoir parcourus. La route paradisiaque était bien un peu tortueuse, mais à d'aussi saintes gens que saint Pakôme ou l'Amba Schnoudi, les deux saints les plus vénérés de l'Église d'Alexandrie avec saint Macaire, s'y rendre à tout propos était l'action la plus ordinaire et la plus habituelle. On les voit y mener leurs disciples ou leurs amis, y passer la journée du dimanche, causer avec les anges ou simplement se promener. Un jour, le saint Amba Schnoudi se sent malade, il éprouve le désir de manger une pomme, fruit inconnu à l'Égypte, et envoie un enfant lui cueillir quelques-uns des fruits en question sur le célèbre pommier dont Ève mangea le premier fruit, comme il l'eût envoyé dans son propre jardin.

La route de la Géhenne était tout aussi fréquentée, et nombre de récits d'excursions faites par quelques moines fameux nous sont restés, qui nous montrent que bien avant Dante, l'enfer copte était divisé en cercles, possédant en propre un genre de supplice, et affectés chacun à un genre de péché. Si l'on s'en rapporte aux récits des

anachorètes, Jésus n'aurait même point dédaigné de les accompagner comme un autre Virgile, et de leur apprendre le crime commis par les suppliciés : il aurait regardé l'œuvre des démons sans témoigner de sa pitié pour ceux qu'éternellement ils tourmentent et les aurait plutôt encouragés.

Mais il est un autre genre de composition qu'affectionnent surtout les auteurs coptes : pour eux, l'*Apocalypse* avait tant de charmes, qu'il faut renoncer à compter les pastiches plus ou moins lourds que cette œuvre leur a inspirés. Les prophéties d'Élie, celles d'Élisée et de quelques autres des plus mystiques d'entre les prophètes, les ont également tentés. Mais toujours, sous l'habit chrétien, est-ce le corps antique que l'on retrouve : dans la *Conversion de la ville d'Athènes*, dans la *Vie de saint Schnoudi* et dans maintes autres œuvres semblables, on voit saint Michel recevoir l'âme au sortir du corps au moment de la mort et l'emporter au ciel enveloppée dans une robe blanche, ainsi que jadis Osiris se faisait le guide du défunt à travers les chemins de l'Amenti. Dans *Comment le royaume de David fut transporté en Abyssinie*, réapparaît l'oiseau fabuleux par excellence, le *rekhi* des temps antiques; l'on n'en finirait point s'il fallait noter chacun des traits qui montrent qu'en se faisant chrétien, le Copte ne cesse point d'être un païen attaché à sa religion ancienne; et brochant sur le tout, ce sont toujours les mœurs et les coutumes de cette Égypte ancienne qu'on retrouve partout et toujours : la chose étant aujourd'hui bien établie, il n'y a pas lieu d'insister plus longtemps.

A une évolution morale aussi compliquée, devait naturellement correspondre une évolution artistique non moins complexe, et d'autant plus curieuse, que l'Égypte ancienne, de son aurore historique à cet instant même, était restée fidèle à l'art que nous révèlent ses premiers moments, à cette différence près, que les œuvres les plus parfaites que nous connaissions sont précisément les plus anciennes, et qu'après chaque invasion et chaque désastre, le mouvement de renaissance qui s'était produit n'avait été qu'un retour vers ce type primordial que le temps avait consacré.

Aussi, à peine initié au christianisme, est-ce à cette formule d'art que tout d'abord le Copte retourne. Entre ses mains, les symboles les plus essentiels de la religion se transforment et s'altèrent. A la croix grecque, qui d'un bout à l'autre de la chrétienté servait de signe de ralliement aux fidèles, il substitue la *croix ansée*, l'ancien signe de vie, de renaissance et de purification; il modifie la forme de la colombe, et la fait telle qu'avec un peu de bonne volonté il puisse être facile

d'y reconnaître l'un des oiseaux en qui s'incarnait la vie de l'âme, le *khou* ou le *rekhi;* et si vivace est encore l'horreur que le poisson lui inspire, qu'il s'abstient le plus qu'il peut de représenter le Christ sous cette forme, et écrit de préférence le monogramme divin.

Une curieuse stèle conservée au Musée du Caire tend même à prouver que, pendant un certain temps, les scènes servant à interpréter le dogme chrétien furent identiques aux scènes qui, jusqu'alors, avaient servi à interpréter le dogme antique. Sur le haut du monument, s'étend le ciel hiératique au-dessus duquel plane un oiseau, une colombe sans doute, dont la partie supérieure du corps a disparu. Seules, les pattes et les ailes sont actuellement visibles, mais ces ailes ont de longues pennes et ces pattes des serres immenses, selon le style de l'oiseau égyptien. Sur le champ de la stèle, la Vierge est représentée assise, allaitant l'enfant Dieu, ainsi qu'autrefois on avait coutume de représenter Isis, pendant que devant elle un personnage se tient debout, une branche de palmier à la main. Dans les espaces restés vides, des colonnes sont ménagées qui semblent attendre une inscription encore absente. Rien ne manque à cette scène pour la rattacher à l'ancienne manière : que pouvait-elle signifier? Quel sens mythique se cachait derrière cette représentation figée d'un style disparu? Peut-être quelque roman nous l'apprendra-t-il un jour; mais, à lui seul, ce monument suffit à établir qu'il fut un temps où l'idée copte avait fait rentrer le christianisme dans l'orbite de ses conceptions religieuses et l'avait converti à la religion du passé.

D'autres représentations sont nombreuses, où, dans un mélange étonnant, les symboles des deux religions, comme à plaisir, se confondent et s'ajoutent les uns aux autres : scarabées, croix, figures d'anges, figures osiriennes, Apis et bêtes de l'*Apocalypse*, alternent régulièrement sur le même monument; ou bien encore, l'image de l'âme s'envolant au ciel sera représentée planant au-dessus du ciel hiératique; une croix ansée surmontera le tout, flanquée de l'*alpha* et de l'*oméga* et, par surcroît de précaution, encadrée de deux croix grecques. N'avait-il pas suffi au dernier système philosophique venu, comme au dernier pharaon arrivé au trône, d'inscrire son nom sur tout ce qui l'avait précédé pour le proclamer sien? Pourquoi donc alors n'aurait-il pas suffi de placer le signe de la religion nouvelle sur un monument quelconque pour le proclamer chrétien? C'était là une question de forme, et la forme une fois remplie, le Copte s'endormait la conscience tranquille, pour cette excellente raison qu'il était incapable de comprendre la pensée de quoi que ce

fût. Pour lui, rien n'était qui ne soit égyptien. Il avait compliqué à plaisir le ciel de sa religion antique, se le figurant fait à l'image de la rive du Nil, avec un fleuve céleste, sur lequel naviguait la barque solaire. Dans ce royaume invisible, il imaginait son *double* cultivant des plaines inconnues, et cette culture une fois faite, parcourant, lui aussi, ce Nil céleste dans sa barque. Converti au christianisme, il se représentait le paradis comme un beau jardin, avec la pièce d'eau de toute villa égyptienne bien entendue. L'*Histoire d'un anachorète* nous le dépeint dans ses moindres détails : « une *sakyeth*[1] monte l'eau nécessaire à l'arrosage, un jardinier dirige les buffles attelés à la *sakyeth* et arrange les petits canaux d'où s'échappe l'eau qui court entretenir la fraîcheur du jardin », et ce jardin est peuplé du *double* des morts, cette forme éternelle de l'élu « plus qu'ombre et moins que réalité ».

Pour amener le Copte à renoncer à ce style qu'il sait plier aux mythes qui lui sont le plus étrangers, il ne lui faut rien moins que la crainte de passer pour païen aux yeux des patriarches grecs d'Alexandrie et de paraître toujours adorer ses dieux sous d'autres formes. Il lui faut la haine farouche avec laquelle, à la publication de l'édit de Théodore, ceux qui passaient pour inspirés prêchèrent le renversement des idoles et la destruction des anciens monuments. La crainte a toujours été un puissant levier pour la conscience égyptienne et la haine aussi. Ce fut alors une rage indescriptible de destruction et de ruine; tout ce qui rappelait le passé fut anéanti sans distinction ni pitié. Les plus célèbres ascètes, fiers d'étaler le zèle de leur croyance, se prenaient d'une sainte colère pour frapper à grands coups les dieux qu'ils continuaient — à leur insu — à adorer; et s'il faut en croire les pieuses légendes, les saints martyrs les plus fameux, saint Georges en tête, n'hésitaient point à s'arracher aux douceurs de leurs célestes béatitudes, pour venir accabler les malheureuses statues qui n'en pouvaient mais, et qui, naturellement, s'évanouissaient en fumée ou se dispersaient en morceaux.

L'art de l'Égypte antique était proscrit; les vieilles formes hiératiques qui une heure avaient revécu sous d'autres noms avaient disparu pour toujours. Pour la première fois l'Égypte abandonnait un système, elle qui jamais n'avait rien abandonné : mais, comment traduire la pensée religieuse de jour en jour grandissante et qui vainement partout cherchait à se faire jour? L'Égyptien, fût-il

1. Machine composée d'une roue de bois à laquelle sont attachés des pots de terre.

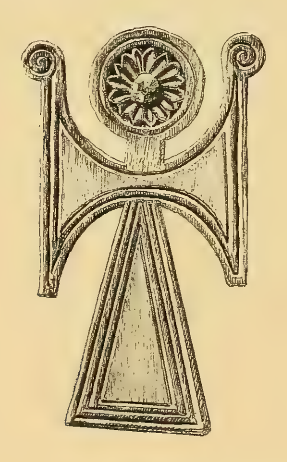
copte, ignore ce que c'est que l'improvisation spontanée; et, il faut croire que si le ciel copte était peuplé de bons anges qui à chaque instant descendaient sur terre donner aux fidèles des conseils destinés à les enrichir avant de leur mériter le royaume des cieux, il ne s'en trouvait dans le nombre pas un seul capable de leur donner le moindre enseignement artistique. L'*Histoire d'Aour* mentionne bien un monastère bâti au Fayoum sur la montagne de Nagloun d'après les conseils de la Vierge Marie et des archanges Michel et Gabriel. « La Dame Sainte leur montra la place où devait se trouver l'autel; l'archange leur traça la limite de la nef et le reste de la construction tout entière avec la baguette qu'il avait à la main.

« Ceci s'était passé le treizième jour du mois d'Emschir (8 février). »

Il faut croire que jusqu'aux fondations de ce monastère ont disparu; car, ce qu'il reste de couvents coptes est loin de donner une haute idée du sentiment artistique de leurs architectes; et ce que leurs lignes ont d'incertain et de tourmenté ferait peu honneur à l'archange, si vraiment il s'était fait le professeur des moines de la Thébaïde ou des monastères de Scété.

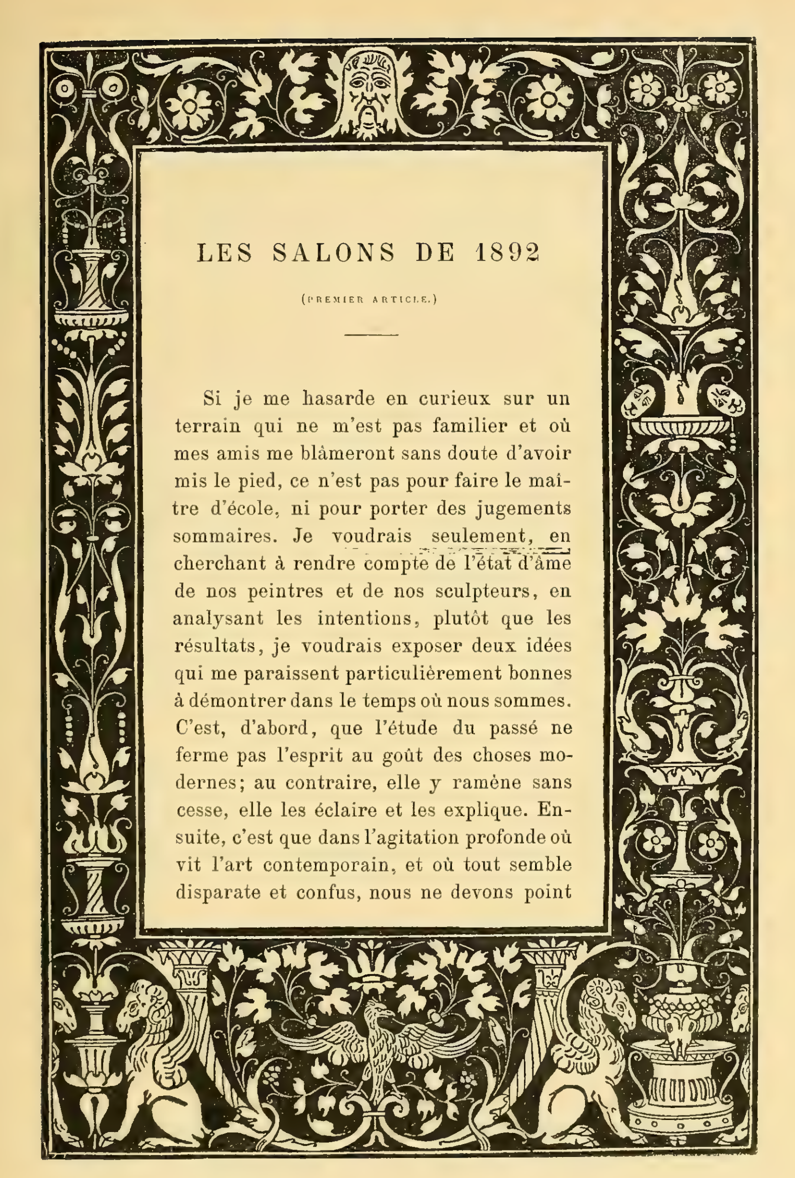
AL. GAYET.

(*La suite prochainement.*)



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LES SALONS DE 1892

(PREMIER ARTICLE.)

Si je me hasarde en curieux sur un terrain qui ne m'est pas familier et où mes amis me blâmeront sans doute d'avoir mis le pied, ce n'est pas pour faire le maître d'école, ni pour porter des jugements sommaires. Je voudrais seulement, en cherchant à rendre compte de l'état d'âme de nos peintres et de nos sculpteurs, en analysant les intentions, plutôt que les résultats, je voudrais exposer deux idées qui me paraissent particulièrement bonnes à démontrer dans le temps où nous sommes. C'est, d'abord, que l'étude du passé ne ferme pas l'esprit au goût des choses modernes; au contraire, elle y ramène sans cesse, elle les éclaire et les explique. Ensuite, c'est que dans l'agitation profonde où vit l'art contemporain, et où tout semble disparate et confus, nous ne devons point

voir une inquiétante anarchie, une marche aveugle vers les abîmes, mais au contraire un principe d'existence, une loi simple et féconde à laquelle obéit tout peuple heureusement doué pour les beaux-arts. Il n'est peut-être pas inutile de réagir, à l'aide de ces deux idées, d'une part contre les attaques passionnées dont l'antiquité et la tradition classique sont l'objet, en matière d'éducation, d'autre part contre l'inquiétude des meilleurs esprits devant les hardiesses de la jeune école.

*
* *

Je n'ai pas cru devoir faire des articles distincts sur les deux Salons des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars. Dans un exposé d'idées très général, je n'avais pas, il me semble, à m'occuper de scissions accidentelles qui ne répondent nullement à un classement logique des groupes. Les écoles les plus différentes sont représentées dans chacune des deux Expositions. Nos lecteurs, qui se seront souvent fatigués à passer de l'une à l'autre, m'accorderont certainement le bénéfice d'une reposante concentration. D'ailleurs, pour aider leurs souvenirs, j'indiquerai aussi souvent que possible en quel endroit se trouvent les œuvres d'art dont je parle.

I

LA PEINTURE

Le paysage et le plein air. — Pourquoi parler d'abord du paysage? La hiérarchie des genres donne la place d'honneur à la peinture historique ou allégorique, au-dessous de laquelle s'étagent les sujets de la vie familière, le portrait, le paysage, etc. En intervertissant cet ordre, je ne cherche point à signaler la quantité ou l'importance des toiles envoyées cette année aux deux Salons par les paysagistes; elles ne sont pas plus nombreuses qu'à l'ordinaire. Je rends hommage au genre lui-même parce qu'il a exercé sur une très grande partie de la peinture contemporaine une influence salutaire et décisive. Dupré, Rousseau, Chintreuil, Daubigny et Corot n'ont pas été seulement de pénétrants interprètes de la nature : leur enseignement est comme un arbre dont tout le monde a goûté les fruits. Le « plein air » règne en maître aujourd'hui; il a forcé les portes des sanctuaires académiques; il s'impose aux sujets religieux

comme aux représentations historiques et allégoriques, il entre par bouffées dans les appartements, il circule autour des portraits. Il y a autant d'air dans le petit *Portrait de M. Gladstone* par M. Hamilton, que dans l'*Hiver* de M. Puvis de Chavannes. C'est un génie bienfaisant et despotique qui touche tout de sa baguette. Non seulement il a révélé les mille et une manières de comprendre les arbres, les brins d'herbe, les routes et les ciels, mais encore il a fait étudier de plus près tous les êtres vivants qui s'agitent dans ce milieu, paysans, gueux et animaux. Si l'on songe que l'antiquité tout entière a ignoré le paysage (je compte pour rien les petites peintures pompéiennes d'une composition très artificielle et purement décorative), si l'on songe que depuis les fonds délicieux et grêles des primitifs flamands et italiens jusqu'à Poussin et Claude Lorrain, jusqu'à Ruysdael et Hobbéma, la nature lentement pénétrée et envahie a passé du rôle d'accessoire à celui de principal personnage, si l'on songe qu'après ces grands maîtres, par qui la conquête d'ensemble a été assurée, chaque génération a apporté avec elle sa façon de comprendre le détail, depuis le modelé précis et rigoureux des feuillages jusqu'aux vaporeux mirages où la forme s'estompe et s'embrume, depuis la coloration franche des verdures jusqu'aux multiples et changeants effets des tons reflétés, on comprendra que la science du plein air a été véritablement le grand œuvre de la peinture dans les temps modernes.

N'y a-t-il pas de plus, dans les conditions de la vie au XIXe siècle, un élément particulier de succès pour l'école du plein air et du paysage? Les facilités de communication n'ont-elles pas étendu singulièrement notre horizon? Qu'on se reporte au temps où l'Italie était à peu près seule la terre classique des voyages. Quelle attraction ses sites et ses costumes pittoresques ont exercée sur la série d'artistes qui commence à Léopold Robert et qui aboutit à M. Hébert! Presque en même temps, l'Algérie appelait à elle, après les vues d'ensemble et les compositions historiques d'Horace Vernet, de fins amateurs du détail comme Fromentin et Guillaumet. Puis ce fut l'Égypte explorée par Frère; Tanger et le Maroc par Henri Regnault et Clairin. L'Algérie a encore de nos jours ses fervents. Voyez aux Champs-Élysées la *Récolte des Dattes* de M. Bompard, le *Barde noir* de M. Gérôme; au Champ-de-Mars la jolie étude de M. Chudant d'après une *Rue d'Alger*, l'*Oasis* de M. Point, les *Sables à Bou-Saada* de M. Girardet et les compositions bibliques de M. Dinet. Avec la *Prière* de M. Bretegnier, nous sommes en plein Maroc. Enfin M. Dumoulin

nous transporte à l'autre bout du monde oriental, dans un *Jardin japonais*. Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Yeddo et il est probable que peu d'artistes français pourront se payer le plaisir de contempler le Fouziyama autrement que dans les estampes d'Hokousaï. Sans quoi l'on pourrait prédire à coup sûr une vraie débauche d'études japonaises dans les prochains Salons, tant notre génération est férue d'amour pour tout ce qui concerne le pays des mousmés.

Se rend-on bien compte que cette marche en avant? ces incursions de plus en plus fréquentes en dehors des frontières nationales et surtout ces pointes du côté de l'Orient sont d'une importance capitale pour expliquer l'évolution de la peinture moderne. Est-ce suffisant de dire qu'on a ouvert sa fenêtre sur le dehors? Non; il faut encore ajouter qu'on a contemplé ce dehors avec des yeux tout pénétrés par des visions d'Orient. L' « impressionnisme » moderne est en grande partie produit par l'instinct qui porte nos peintres à s'inspirer des Orientaux et à voir comme eux. Comme toute influence impérieuse, cette maîtrise de l'Orient a eu de bons et de mauvais effets, suivant la qualité des cerveaux dont elle s'emparait. Les faibles et les médiocres ont été absorbés par elle; ils ont mis la couleur crue et brutale à la place de la couleur lumineuse et gaie. Aux forts elle n'a fait oublier ni leur race, ni leur climat : c'est bien leur monde à eux, leurs femmes et leurs enfants, leurs bois, leurs fleurs et leur soleil qu'ils ont traduits. Voilà dans quel sens le mouvement de l'art moderne, orienté du côté du Levant, est fécond. Pourquoi s'en effrayer? N'est-ce pas ainsi qu'il y a deux mille cinq cents ans l'Orient inondait le monde grec de ses produits, que l'Égypte, ouverte aux Ioniens, étalait à leurs regards surpris une architecture et une plastique resplendissantes de couleurs, et n'est-ce pas ainsi que la Grèce, élève des Orientaux, est devenue la Grèce de Pisistrate et de Périclès?

Voilà pourquoi, à côté des paysagistes qui s'honorent de ne pas perdre de vue la grande tradition des maîtres, à côté de M. Quignon, de M. Émile Michel, de M. Damoye, dont les *Avoines en fleur*, la *Mare* et le *Pré* respirent un si loyal désir de sincérité et de précision, il ne nous déplait pas de voir aux Champs-Élysées des essais plus imprévus comme les *Sapins* de M. Boyden, la *Clyde* aux vagues épaisses et bleues de M. Roche, la grise et nébuleuse *Tyne* de M. Vauthier; au Champ-de-Mars, le *Coin de jardin* de M. V. Binet, les *Meules* roses de M. Girardot, le pâle *Lever de lune* de M. Jeanniot, les ardents effets de soleil que M. Eliot intitule *La Vie des champs*, enfin les poétiques

Nocturnes de M. Whistler. De tous ces novateurs le plus original et le plus puissant n'expose pas : c'est M. Claude Monet. Entre les deux partis oscillent les tempéraments conciliants qui, sans nier la puissance d'effet obtenue par les concentrations de couleur, ne veulent point renoncer à garder aux objets leur autonomie, leur ton accoutumé. Telles sont, aux Champs-Élysées, les toiles de MM. Berton, Gosselin, Nozal, Streeton, et un pastel de M. Foubert. J'ai beaucoup goûté entre autres une étude de M. Pointelin qui a réussi à mettre une sorte de poésie émouvante dans un paysage plat et morne, le *Pays bas du Jura :* une prairie aux herbes longues et sauvages, la courte lisière d'un bois dans le fond, un jour sombre, pas un être vivant, cela suffit pour charmer et attendrir, tant il y a d'air et de mélancolie dans cette toile que reproduit plus loin un fusain de l'artiste. Au Champ-de-Mars nous citerons la belle toile de M. Baertsoen, *En ville flamande,* dont l'auteur a exécuté lui-même pour la *Gazette* une eau-forte que l'on trouvera ci-jointe et dans laquelle il a rendu fidèlement l'effet du tableau, le contraste énergique des hautes maisons noires se reflétant dans une eau qui flambe et qui se dore sous les derniers reflets du jour mourant.

Le paysage moderne a fait une autre conquête. La sollicitude qui pousse beaucoup de peintres contemporains à s'intéresser aux humbles et aux déshérités du genre humain se retrouve, par une curieuse action réflexe, chez les paysagistes eux-mêmes. La nature, en effet, comme l'humanité, a ses pauvres honteux, en particulier aux environs des villes; la silhouette des banlieues, des fortifications, des carrières et des rues lépreuses de faubourgs n'attire le plus souvent l'attention du passant que par un air de vulgarité et de laideur assez répugnantes. De généreux artistes ont entrepris cependant de prouver que nous nous trompions, qu'un œil attentif sait surprendre, au milieu de ces laideurs, de matinals et poétiques brouillards, de chauds soleils où les loques se revêtent d'une inattendue splendeur. Regardez au Champ-de-Mars la *Route au Soleil* de M. Raffaelli, les *Paysages* suburbains de M. Billotte, la *Neige à Montmartre* de M. Dulac et la *Baignade au Pont Sully* de M. Lepère; vous comprendrez ce qu'un œil d'artiste sait voir dans des sites réputés banals ou tristement vulgaires.

Pour terminer l'énumération des progrès réalisés par l'école du plein air, il me reste à dire quelques mots des marines. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on étudie la mer : une promenade au Louvre

devant les lumineuses toiles de Claude Gellée, devant la *Tempête sur les côtes de Hollande* de Ruysdael suffirait à le prouver. Mais il me semble que l'esprit moderne a introduit dans l'art une façon nouvelle de comprendre les aspects grandioses de l'Océan. On l'avait surtout envisagé dans ses rapports avec l'homme : vaisseaux à l'ancre dans un port ou voguant au large, digues battues par la vague, barques montant à la crête des lames, naufragés en détresse. Courbet lui-même, dans son admirable *Vague*, n'a pu résister à l'envie de placer deux pauvres barques au premier plan. La source d'émotions qui naît du contraste entre la faiblesse de l'homme et la puissance des éléments a donc été largement exploitée. Elle l'est encore d'ailleurs et l'on peut voir cette année au Champ-de-Mars une *Plage de Skagen* de M. Kroyer et, sous la signature de M. Mesdag, des *Barques de Pêcheurs* qui rentrent dans une catégorie de sujets tout à fait classiques, tandis que ce dernier a déjà au Luxembourg un *Soleil couchant* où se révèle le caractère particulier des marines modernes : supprimer le ressort dramatique de ces scènes pour n'envisager que la mer toute seule, être vivant et complexe, doué d'une mobilité incessante, tour à tour redoutable ou caressant, riche en couleurs vigoureuses ou s'enveloppant de brumes insaisissables. L'homme a disparu et pourtant la poésie est restée, plus profonde peut-être et plus ample. Qu'on examine aux Champs-Élysées le *Cap Nord* de M. Normann, la *Matinée d'Octobre* de M. Auguin, la *Vague* de M. Diéterle; qu'on s'arrête au Champ-de-Mars devant la toile de M. Harrison, *Après une tempête*, où, le beau temps revenu, les lames continuent à déferler furieuses et pourtant déjà bleues, égayées par des rayons de soleil; qu'on voie encore la *Mer calme* et le *Soir* de M. Iwill, les *Vagues* de M. Verstraëte, l'*Été* de M. Moore. Dans ces grèves solitaires « au soleil prosternées », dans ces remous de pleine mer, nous sentons l'effort pour peindre l'âme indécise des choses, et notre cerveau, bercé dès l'enfance par les vers du poète qui a le mieux compris les grandes voix de l'Océan, reconnaît là une des conquêtes précieuses de l'âme moderne. Ce ne sont pas seulement de bonnes peintures de la réalité; elles éveillent chez ceux qui aiment la mer pour elle-même tout un monde de sensations et de souvenirs où la poésie et la philosophie de notre siècle ont leur part.

*
* *

Les sujets de la vie réelle. — Le réalisme est entré avec fracas dans notre société pendant le second Empire et par plusieurs portes



LE PAYS BAS (JURA), PAR M. POINTELIN

(Dessin de l'artiste, d'après son tableau du Salon des Champs-Élysées.)

à la fois. Son influence, quelles que soient les sympathies ou les antipathies qu'elle excite, a été considérable et, à cet égard, ses œuvres appartiennent à l'histoire. Il est visible que le mouvement créé par les Courbet, les Manet, les Zola, dans l'art et dans la littérature, commence à décliner et pour cette raison encore il est permis de parler d'eux sans passion, en cherchant seulement à caractériser les traits distinctifs de leur manière. Parmi les apôtres de la première heure il faut placer en première ligne Millet; son *Homme à la houe* est de 1863, l'*Angelus* de 1867. Mais son tempérament moins bruyant le tenait à l'écart des manifestes de coterie et son originalité personnelle le portait déjà à introduire l'idéal dans des sujets vulgaires. Parmi les disciples, le plus grand a été Bastien-Lepage; ses *Foins* (1878) sont une date dans l'histoire de l'école nouvelle. Tous ces maîtres ont groupé autour d'eux une phalange solide à laquelle on ne peut refuser ni la conviction, ni le talent, ni la popularité. Ils ont fait entrer dans l'art français une catégorie de gens qu'on avait un peu oublié d'y faire figurer, malgré le souvenir de Callot, malgré l'exemple des Flamands, des Hollandais et des Espagnols, je veux dire les paysans et les gueux, le peuple de la campagne et de la ville. Le mouvement s'est bien vite propagé jusque dans les couches profondes des jeunes générations; ce qu'on appelait autrefois sujets de genre, les reproductions d'intérieurs bourgeois, les mères attentives au berceau de leur enfant, les scènes enfantines, les délicieuses bouderies ou réconciliations de jeunes ménages, ont peu à peu cédé la place à des études d'un caractère plus sérieux et en général plus triste. Je signalerai comme exemples, entre beaucoup d'autres, aux Champs-Élysées, les *Halles* de M. Dambourgez, le *Testament* de M. Enders, les *Plaideurs* et les *Buveurs* de M. Buland; au Champ-de-Mars les *Convalescents* et le *Chiffonnier* de M. Raffaelli, les *Borinage* et *Charbonnage* de M. Constantin Meunier que nous retrouverons plus tard à la sculpture, la *Soupe* de M. David-Nillet et la vigoureuse toile de M. Zorn qui rend avec esprit, mais sans jamais effleurer le comique, l'intimité passagère et maussade, la promiscuité pittoresque des voyageurs réunis dans un *Omnibus*, les reflets bizarres et inattendus des vitres sur leurs visages. Comptez, en outre, dans les deux Salons les ouvriers blessés, les malades, les mendiants, les saltimbanques; ajoutez-y les moissonneurs, les faucheurs, les semeurs, les promeneurs endimanchés, les boutiquiers, et multipliez par trois ou quatre pour avoir le nombre des refusés : vous pourrez chiffrer approximativement la quantité de toiles qui chaque année prennent pour texte des scènes



EN VILLE FLAMANDE, LE SOIR

A. Baert

Eudes et Cha... pot, Imp.

populaires. Ce chiffre est énorme et il indique de quel côté se dirige la grande masse des peintres qui actuellement travaillent suivant le goût du jour. Il est donc manifeste que l'école réaliste a créé un mouvement d'opinion durable, qu'elle a solidement établi ses positions et compte encore avec elle le gros des combattants. Ceux qui réagissent contre elle forment une minorité active et entreprenante; dans cinq ou dix ans ils seront sans doute beaucoup plus nombreux, grâce à l'instinct qui conduit la foule des imitateurs du côté où souffle le vent du succès. En attendant, le réalisme forme encore la majorité dans le Parlement des peintres, pendant que le symbolisme y réunit l'opposition de droite et de gauche.

Ce serait peu de chose pour la gloire de l'art réaliste que d'avoir changé les sujets. Il y a heureusement un autre élément dans son succès : c'est celui que je signalais tout à l'heure, l'air dans l'intérieur, le souci de l'atmosphère vraie, l'observation des colorations ambiantes s'ajoutant à la vérité des types et des attitudes. C'est cet air que vous trouverez au Salon des Champs-Élysées dans la toile de M. Zwiller dont les *Jeunes aveugles* s'éclairent d'une lumière largement distribuée par une baie vitrée faisant face au spectateur, dans le *Laboratoire* de M. Olivié-Bon et dans l'*Hôpital* de M. Bellery-Desfontaines; au Champ-de-Mars avec une tonalité blanche dans la *Salle à manger* de M. Rusinol, avec une coloration grise dans les *Intérieurs* de M. Tournès, enfin, avec des combinaisons plus subtiles de reflets, dans le *Réveil* de M. Besnard. Toutes ces toiles peuvent paraître fort divergentes d'exécution, tant à cause de l'inégalité des talents que de la différence des visions, et pourtant il me semble qu'elles découlent d'une même recherche artistique, fondée sur l'observation de la nature.

La lumière et l'air, en effet, ne font pas seulement sentir au dehors leur coloration et leur densité. Quoique réunis en doses moins considérables dans un appartement, ils s'y combinent et y produisent des effets peut-être invisibles à l'œil du vulgaire, mais perceptibles aux sens plus éveillés d'un artiste. La preuve en est facile à faire dans les édifices de grandes dimensions. Qui n'a pas remarqué dans une église, où le recul est considérable, la densité particulière de l'air enveloppant les objets d'une brume indécise, et de même qui n'a pas admiré les jeux variés des ondulations lumineuses descendant à travers les vitraux dans l'amplitude des nefs solitaires ? Il y a longtemps que les peintres ont cherché à rendre ces mystérieux et

poétiques paysages d'intérieur. Cette année même, au Champ-de-Mars, on peut signaler dans cet ordre de remarquables études : la *Nef* de M. Dulac et surtout les *Effets de vitraux* à Saint-Denis et à Reims, qui baignent d'une lueur étrange les deux toiles de M. Helleu.

Mais l'école moderne veut aller plus loin encore; elle explore et elle étudie l'appartement comme un site extérieur, et elle a raison; elle cherche à retrouver dans l'étroit espace de nos habitations les harmonies secrètes d'air et de lumière qui y vibrent plus sourdement que dans les champs ou sous les voûtes des cathédrales, mais qui sûrement y existent. De là sont issues des œuvres d'art dont la première apparition a d'abord déconcerté le public, mais qu'il s'habitue peu à peu à connaître et à goûter, parce qu'il en discerne mieux les causes. Ainsi s'explique le parti pris de certains artistes, comme M. Carrière, que d'ardentes attaques ne détournent pas un instant de son système et qui continue cette année, au Champ-de-Mars, à envelopper sa *Maternité* d'une atmosphère nébuleuse à travers laquelle les têtes des personnages se modèlent délicatement. L'exagération est évidente, mais elle ne me semble pas du tout incompréhensible. M. Carrière a d'ailleurs recruté des adeptes comme M. Constantin Le Roux aux Champs-Élysées, M. Berton au Champ-de-Mars, ce qui lui donne désormais l'importance d'un chef d'école : école au pinceau caressant, cherchant à mêler aux réalités de la vie un idéal humain, fait de tendresse et de bonté.

De la lumière du jour, on était naturellement amené à s'occuper des effets de nuit dans les appartements. Ce n'est, en réalité, qu'un retour à des études très anciennes dont les Hollandais, Netscher et Schalken, ont donné des exemples connus. Dans le genre anecdotique, le tableau de M. Gérôme, *Ils conspirent*, paraît inspiré par ces maîtres. Mais le constant effort de l'école moderne a été de grandir ces effets, de représenter les personnages de taille réelle, se mouvant dans une atmosphère de pénombre et de vives lumières. Ce qui était un simple jeu du pinceau, une fantaisie spirituelle, est devenu une patiente et méthodique investigation de la réalité. On se rappelle la curiosité excitée, il y a quelques années, par un tableau de M. Kroyer, la *Soirée de Musique*, et par deux portraits de M. Besnard, ceux de Mme Roger-Jourdain et de Mme George Duruy, faits dans des conditions particulières d'éclairage. Depuis ce temps, chaque Salon nous apporte régulièrement quelques effets de ce genre : aux Champs-Élysées, la *Misère* de M. Richir, douloureuse silhouette d'un musicien engagé comme « tapeur » dans une soirée et entrevu dans un coin de

salon coupé d'ombres et de clartés; le *Sacrifice* de M. de Richemont, où l'on voit deux femmes assises par terre et, avant de les brûler, lisant des lettres à la lueur d'une lampe posée par terre.

Toutes ces tentatives indiquent combien s'agite l'école réaliste de peinture, mais combien droite et logique est la direction qu'elle suit. C'est le développement d'un art sincère qui observe la nature avec des sens très fins et qui souvent se donne la peine de réinventer pour lui-même ce qui existait bien avant lui. Et pourtant, malgré tant d'efforts, il arrive parfois à ces peintres amoureux du vrai de ne pas être encore assez vrais, assez réalistes, dans le sens étymologique du mot.

Il ne suffit point, en effet, pour peindre le réel, de s'adresser aux épisodes ou aux types de la vie familière; il faut s'imprégner profondément de cette vie, l'étudier sans relâche, ne jamais reproduire un geste ou une attitude qui n'aient été vus, avoir l'œil et le cerveau aux aguets pour noter, dans l'incessante mobilité des corps, les mouvements qui décèlent les traits caractéristiques des personnes. C'est ce que savent rendre, il faut l'avouer, très peu de peintres contemporains. Le modèle d'atelier, si commode et si docile, a exercé sur beaucoup d'entre eux une funeste influence; il a émoussé le sens de l'observation, c'est-à-dire l'instrument essentiel du travail artistique. Ce n'est pas chez lui et devant son chevalet qu'un peintre doit se mettre à la besogne, c'est dehors et toujours. Il faut que son œil reflète, comme un miroir fidèle, toutes les formes du monde extérieur, que son cerveau enregistre avec soin les visions plus particulièrement suggestives. Combien d'artistes passent ainsi leur vie dans cette sorte de veillée d'armes perpétuelle? Les vaillants, les acharnés. Mais combien d'autres attendent tranquillement que le modèle, sur son estrade, leur fournisse le geste et la pose cherchés?

Là encore, les modernes ont beaucoup à apprendre du passé. Ce ne sont pas seulement les tableaux de Téniers, de Van Ostade, de Rubens lui-même, qui montrent, deux siècles avant le nôtre, la création d'un réalisme vigoureux, puissant observateur de la vie populaire. Partout, dans tous les temps, chez les nations bien douées pour les beaux-arts, le réalisme a été connu et pratiqué. Je n'ose pas demander à nos amis les peintres de venir regarder au Louvre les légères silhouettes qui décorent les vases antiques de la Grèce : ils m'accuseraient d'aveuglement professionnel, et pourtant que de merveilles j'aurais à leur montrer, que de science dans le dessin, que de

vérité pittoresque dans les mouvements! Je me contenterai de les renvoyer au joli livre que M. Paul Girard vient d'écrire sur la *Peinture antique*, pour la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts. Ils y apprendront que nous possédons, en raccourci, sur ces fragiles poteries, l'histoire presque complète de la peinture grecque, avec ses phases d'idéalisme et de réalisme, de sujets religieux et de sujets profanes, avec ses écoles de coloristes et de purs dessinateurs. Ils verront aussi que, plus de deux mille ans avant notre ère, dans les Expositions d'Athènes, — car il y avait, ne vous en déplaise, des Expositions à Athènes, ou du moins des concours où l'on produisait en public les œuvres de différents peintres, — on se disputait déjà sur la façon dont un artiste doit comprendre la représentation des objets et des personnes, que Polygnote peignait les hommes plus beaux, et Pauson plus laids qu'ils ne sont, formule qui résume bien des discussions modernes.

Les Grecs aimaient les scènes de la vie militaire. Ils trouvèrent dans leurs victoires sur les Perses une mine de sujets glorieux où les hoplites vainqueurs, les Athénés guerrières disaient à tous le triomphe de l'hellénisme sur la barbarie. Il fut un temps où, naïvement vaniteux comme des Athéniens, nous ne voyions aussi les tableaux de bataille que sous des aspects flatteurs pour notre amour-propre. Mais la vie d'une nation a quelquefois de terribles enseignements. La guerre de 1870 ne pouvait pas être une expérience perdue pour les artistes contemporains.

Il faut leur rendre justice : le joli troupier, le fantassin toujours vainqueur, en guerre comme en amour, a presque complètement disparu. Ce sont les côtés sérieux et tragiques de la vie militaire que l'on s'attache maintenant à mettre en lumière. L'écueil du genre est l'effet théâtral, le mélodrame, et bien peu y échappent. C'est ce souci qui nous empêche de goûter pleinement aux Champs-Élysées une toile comme celle de M. Rouffet, le *Chemin de la Gloire*, des cuirassiers filant au point du jour le long d'un grand chemin et laissant derrière eux le cadavre d'un camarade tué dans un hasard d'embuscade, ou même une importante composition comme celle de M. Detaille, la *Sortie de la garnison de Huningue*. Je sais que le public se presse autour de ce dernier tableau et que les critiques professionnels en font grand éloge; mais, à mon sens, il semble qu'en face de ces grands décors le souvenir se reporte involontairement vers les fins d'acte des pièces militaires, et que l'idée de comparses ou de choristes se glisse perfide-

ment dans le cœur pour l'empêcher de vibrer à l'unisson de ces guerriers enthousiastes. Et puis, comment exprimer cela? Au théâtre, dans une Exposition, toute façon de solliciter la fibre patriotique, tout appel aux souvenirs douloureux de la gloire perdue m'a toujours semblé indiscret. L'intention est des meilleures; mais c'est la carte forcée de l'émotion et je me sens glacé. J'aime mieux, je l'avoue, la sobre harmonie du grand panneau que M. Ad. Binet destine à l'Hôtel de Ville et qu'il intitule les *Marins au siège de Paris;* c'est une sortie au matin, sous une aube bleuâtre. L'expression peut en paraître émouvante, parce qu'elle ne cherche pas à l'être. Mais qui nous rendra un artiste comme Raffet, dont une récente Exposition a si bien remis en lumière la suprême originalité, l'art d'obtenir de grands effets par des moyens simples?

*
* *

Le portrait. — A tout seigneur, tout honneur. Le *Portrait de M. Renan,* par M. Bonnat, excite aux Champs-Élysées une curiosité qu'expliquerait seule la réunion de ces deux noms illustres. Dire que le morceau est vigoureux semblerait peut-être un éloge insuffisant, car on a pu reprocher au portraitiste attitré de nos gloires de pousser parfois la vigueur jusqu'à la sécheresse et la dureté. Mais quel pinceau aurait le courage de nous donner un Renan dur et sec? Le pinceau de M. Bonnat s'est donc attendri dans une certaine mesure et, bien qu'il ait pris sa revanche avec une sorte de plaisir farouche sur les sourcils en broussaille, sur quelques poils de barbe échappés au rasoir, sur les ongles longs et taillés en spatule, il nous a semblé qu'il avait rendu avec sympathie la physionomie méditative du maître. La ressemblance est frappante, comme on peut en juger d'après la belle eau-forte de M. Payrau jointe à notre article, et c'est, on l'avouera, une qualité assez importante dans un portrait. Je sais qu'il ne contentera pas tout le monde, que les délicats se plaindront d'avoir sous les yeux un Renan fatigué et essoufflé, et non pas le Renan des *Dialogues philosophiques;* d'autres se feront un plaisir de rappeler le célèbre portrait de Bertin par Ingres dont la pose est très analogue et crieront à la réminiscence. Je fais, pour ma part, bon marché des critiques quand un peintre, dont personne ne conteste la science technique, possède, en outre, une façon de voir et de rendre la nature qui n'appartient qu'à lui.

Les œuvres de M. Bonnat ressortissent évidemment à la grande tradition des portraits d'ateliers qui, depuis que le portrait existe,

ont occupé l'imagination et le sens visuel des artistes. Mais il y a beaucoup de manières de comprendre le portrait. La plus ancienne et la plus simple, la plus universellement pratiquée, consiste à prendre un modèle, à l'isoler de son milieu ordinaire, à le transporter dans un endroit spécialement aménagé pour les meilleures conditions d'éclairage. Là on le place dans un jour favorable, sur un fond artificiel, on lui fait prendre la pose qui paraît la plus conforme à son tempérament physique et moral, puis on s'attache à rendre aussi exactement que possible ce type ainsi constitué. Cette méthode a produit des chefs-d'œuvre qui peuplent nos musées; quand on a du génie, tous les procédés sont bons, et depuis Van Eyck jusqu'à M. Ingres, en passant par Jean Foucquet, Clouet, Raphaël, Titien, Léonard de Vinci, Van Dyck, Velasquez, Rubens et Rembrandt, les grands maîtres ont tous pratiqué le portrait d'atelier. Venir après tant de noms illustres et trouver le moyen de ne copier personne, d'avoir sa manière à soi, c'est être quelqu'un. M. Bonnat est original par sa facture impérieuse, par sa façon presque excessive de mettre en relief les moindres détails du visage, par le contraste violent qu'il établit entre les lumières et les ombres. A ce titre, il a une place marquée dans l'histoire de la peinture française.

Ce que je viens de dire du portrait d'atelier me dispensera d'analyser plus longuement les toiles qui, dans les deux Salons, procèdent de la même tradition. Qu'il suffise de citer aux Champs-Élysées les noms bien connus de MM. Yvon, J. Lefebvre, Jean-Paul Laurens, Mathey, Baschet, Wencker, Chartran, dont le *Pape Léon XIII* est un succès d'actualité; au Champ-de-Mars, ceux de MM. Courtois, Dagnan-Bouveret, Edelfelt, Gervex, Rixens et surtout les *Portraits* d'hommes de M. Carolus Duran qui a été remarquablement inspiré par la figure du *Peintre Henner*.

Les *Portraits* de femmes du même artiste m'amènent malheureusement à introduire une réserve chagrine dans les réflexions que m'inspire l'école classique des portraitistes contemporains. Les femmes riches et leurs toilettes prennent sur certains d'entre eux une influence aussi tyrannique que détestable. Le même qui se montre capable d'étudier à fond une physionomie d'homme, d'en éclairer les dessous moraux et de traduire avec une sobre puissance ce qu'il a vu, paraît saisi de vertige devant une dame du grand monde; tout son génie s'applique alors à traduire respectueusement les chefs-d'œuvre sortis des mains d'un couturier à la mode. Il y a là un « snobisme » choquant, et comme le mal devient épidémie, que



PORTRAIT DE M. RENAN

les ravages s'étendent avec une rapidité alarmante, il est temps de protester contre cette puissance odieuse de l'argent et de la vanité qui n'ont rien à voir avec l'art. Les *Portraits* de M. Paul Dubois sont cependant là pour démontrer qu'on peut peindre une femme en toilette, s'intéresser très vivement aux plis et aux chatoiements d'une étoffe qui fait partie intégrante du modèle féminin et qui explique en quelque manière sa nature, sans faire passer l'accessoire avant le nécessaire, c'est-à-dire avant la figure. C'est le châtiment des portraitistes mondains et de leurs modèles que cette insignifiance rare des visages qui perdent tout relief et toute vie dans le brouhaha des satins et des velours. Rappelez-vous la sage apostrophe de Dandin à l'Intimé :

> Il dit fort posément ce dont on n'a que faire
> Et court le grand galop quand il est à son fait.

Il est vrai que nos peintres répondraient peut-être comme l'avocat : « Mais le premier, monsieur, c'est le beau! » Dans ce cas, je leur demanderai d'aller regarder un des envois de M. Whistler qui, en exposant au Champ-de-Mars le *Portrait de Lady Meux*, a soin d'inscrire au livret cette mention : *Harmonie en gris et rose*. De la part d'un autre que ce remarquable et original artiste, le commentaire paraîtrait prétentieux; mais il explique — peut-être avec plus de candeur que d'orgueil — la combinaison raffinée du fond assorti aux tons de la robe et à la pâleur ambrée du visage : le tout forme un assemblage de nuances délicieusement douces. Voilà sans doute un homme qui ne dédaigne pas les effets de costume et qui ne craint pas de faire poser devant lui une noble dame en élégante toilette. Mais comme il a bien compris l'intime union de la femme et de son ajustement; comme il est resté, malgré le style tout moderne de sa peinture, dans la tradition saine des grands maîtres qui, sous l'enveloppe extérieure, cherchent à pénétrer et à faire comprendre la personne morale! C'est un chef-d'œuvre de goût et de hautaine simplicité.

Au portrait d'atelier s'oppose le portrait d'intérieur : voici le modèle replacé dans son milieu familier, ou sous son éclairage habituel. Il serait puéril de s'exclamer sur la nouveauté de cette trouvaille, car elle date de loin. Les intérieurs de Ter-Borch et de Netscher, et, plus près de nous, les scènes bourgeoises de Chardin, le *Portrait de Mme Récamier* par David, le *Portrait du peintre Isabey* par Gérard en sont, au Louvre, de célèbres exemples. Mais,

grâce aux études spéciales dont nous parlions plus haut sur les éclairages d'appartement, nos contemporains ont pu traiter le même genre dans un esprit différent. Je prendrai pour exemple, aux Champs-Élysées, une petite toile dont j'ai déjà parlé : elle est d'un étranger, M. Hamilton, et représente *M. Gladstone* lisant dans son cabinet de travail. Dans une lumière douce et tamisée, le visage se modèle avec fermeté; les tons gris clairs de la table, du fauteuil, du vêtement, maintiennent dans l'ensemble une harmonie discrète que relèvent un peu les dos colorés des volumes rangés au fond dans une bibliothèque. L'air circule dans la chambre; la pose est aussi simple qu'expressive ; rien n'y sent l'effort ou la contrainte, et pourtant tout concourt à faire comprendre la personnalité du modèle, l'amour de la vie ordonnée, correcte et studieuse.

Dans le *Portrait de M. Auguste L***, M. Benjamin Constant a cherché aussi à tirer parti d'une pose familière entre toutes, et il a simplement assis sur une table son jeune chasseur, un pied ballant, la main sur le canon de son fusil. Le tableau tout entier est tenu dans des tonalités très sourdes pour rendre l'aspect d'une chambre sombre où le visage seul s'enlève en couleur claire; c'est l'œuvre d'une main extrêmement adroite. Aussi, en comparant à ce tableau d'allure sobre et presque morne l'éclatante composition dont nous parlerons plus loin et qui porte la signature du même auteur, on peut sans injustice soupçonner M. Benjamin Constant d'avoir savamment combiné son exposition de façon à nous montrer deux faces très opposées de son talent.

L'idée de replacer le modèle dans son milieu hante tellement les peintres modernes que beaucoup adoptent cette méthode sans en avoir bien raisonné les causes et par pur esprit d'imitation. Il en résulte une juxtaposition singulière de personnages, posant comme à l'atelier, en pied, face au public, baignés de lumière, avec un fond plaqué derrière eux où se retrouvent les accessoires de leur existence familière. Le défaut devient plus grave quand, sous prétexte de faire connaître l'intérieur, on encombre la toile d'objets, on accumule sur les tables les bibelots, les lampes et les cristaux; il en résulte que le personnage disparaît sous ce luxe envahissant. Nous signalions tout à l'heure le danger des portraits de robes, on ne peut pas être moins sévère pour les portraits d'appartements riches.

Parmi les tableaux où l'accord m'a paru, au contraire, heureusement établi entre le modèle et son milieu, j'aurai plaisir à citer, aux Champs-Élysées, un *Coin de salon* de M. Desvallières, très joli et

naturel arrangement de personnages autour d'un piano éclairé par des bougies. Mais, à cet égard, c'est surtout au Champ-de-Mars qu'on trouvera des études intelligemment conçues, en particulier trois envois de M. Aman-Jean, *M. Luiz de Rezende*, *Mme Henri Martin*, et le poète à l'hôpital, *Paul Verlaine*, deux petites études de M. Cazas, *Bibliophile* et la *Femme au piano*, les charmants *Enfants* de M. Zorn, la *Famille* et l'*Atelier* de M. Fourié, la *Jeune femme* de M. Jeanniot, l'*Élève* et les *Fleurs d'hiver* de Mlle Breslau, les *Portraits* de femme et de petite fille de M. Boldini, dont on ne peut que louer le dessin sûr et franc, mais dont le goût moins pur ne sait éviter ni les déhanchements ni les familiarités déplaisantes, enfin le *Cabinet de travail de M. Jacques Saint-Cère*, par M. Blanche, et le jeune *F. I****** que M. Besnard représente debout, prêt à sortir, son paletot sur le bras.

Encore un pas à faire, et nous aurons examiné tous les aspects sous lesquels se présente le portrait moderne. De l'atelier, on a reconduit le modèle à son appartement, puis on l'a fait sortir dans son jardin, ou dans un champ, ou dans la rue. Ici nous retrouvons plus que partout ailleurs l'influence du plein air que nous notions au début. Le portrait dans un paysage n'est pas non plus une invention de notre temps; la célèbre *Joconde* sourit dans un mystérieux décor de rochers bleuâtres; Van Dyck a placé derrière *Charles Ier* un site de chasse; Watteau a posé son fameux *Gilles* sous les ombrages d'un parc; Prudhon a représenté l'*Impératrice Joséphine* assise sur un rocher dans un bosquet ombreux. Mais en face de ces toiles, qui sont des chefs-d'œuvre, on a l'impression d'un fond mis après coup, d'un accessoire destiné à rehausser les valeurs du principal objet. N'y avait-il pas quelque chose de plus à tenter? C'est ce qu'ont essayé les modernes. Avec certaines toiles de Manet, *Mes parents* de Bastien-Lepage et la *Fermière* de M. Roll ont été les véritables manifestes d'un genre où se combinent en parties égales la préoccupation du paysage et celle de l'être vivant, où tout cherche à exprimer la fusion plus intime de ces deux éléments. Ces artistes ont fait école; malheureusement il n'est pas donné à tout le monde de réussir dans une entreprise aussi délicate et les plus habiles y échouent souvent. Beaucoup de visiteurs admireront certainement aux Champs-Élysées la gracieuse silhouette de *Mme* *** que M. Raphaël Collin nous montre adossée à une barrière sous des arbres touffus; mais sentiront-ils circuler l'air qui devait dans la réalité envelopper la jeune promeneuse? Verront-ils sur son fin visage les reflets de

la profonde verdure qui l'entourait? Il est permis de se le demander.

On peut tourner la difficulté, comme M. Gandara, en faisant une *Étude dans un parc* brumeux et triste, qui s'harmonise plus facilement avec les tons gris du modèle, ou bien comme M. Heidbrinck, en représentant un jeune homme qui passe dans la rue aux heures crépusculaires. Les tempéraments plus hardis abordent résolument le problème en plaçant leur modèle dans un plein jour lumineux ou même ensoleillé. De ce nombre sont M. A. Binet qui étudie les ardents reflets du soleil sur une femme assise et cousant *A l'ombre;* M. Helleu, qui étend par terre un long et svelte corps de jeune *Femme couchée*, et M. Besnard, qui ne craint pas de faire lutter la toilette rose pâle d'une grande jeune fille debout, *Mlle M. de J.*, avec la verdure crue d'un gazon.

Il y a, au Champ-de-Mars, un peintre qui ne doit pas être mécontent de jeter les yeux sur les œuvres de ses jeunes confrères et de constater la part qui lui revient dans l'évolution de l'art moderne : c'est M. Alfred Stevens. La plupart des toiles qu'il expose cette année sont, si je ne me trompe, de date ancienne. Or, on y trouve déjà en germe tous les essais de nouveautés que nous venons d'analyser. L'école réaliste n'a guère donné rien de plus fort que *Le Bain;* le portrait d'intérieur, le portrait de plein air, le paysage et la marine, chaque genre est représenté dans une série de petites toiles qui étaient, par avance, comme la quintessence de l'esthétique nouvelle. Au nombre des initiateurs, il serait fort injuste de ne pas mentionner au moins M. Degas, que son absence systématique soustrait chaque année à la curiosité du public et aux appréciations des salonniers. Il a sans doute tout lieu de s'en féliciter. Nous ne pouvons que nous en plaindre.

*
* *

LA PEINTURE D'HISTOIRE ; LES ÉTUDES DE NU. — On a parfois reproché à l'École des Beaux-Arts de donner tous les ans à ses élèves, comme morceaux de concours, des sujets empruntés à l'antiquité. La raison en est pourtant simple. Le sujet antique est le seul qui se prête naturellement à l'étude du nu et à l'étude de la draperie, deux éléments indispensables à l'éducation d'un peintre. Le but n'est pas d'enfermer impérieusement la jeunesse dans un cercle de formes et d'idées d'où il lui est défendu de sortir sous peine de sacrilège. Il s'agit d'apprendre

à des débutants la grammaire de leur art. Or, pour apprendre à parler et à écrire correctement en français, il faut de toute nécessité conjuguer des verbes et lire de bons auteurs ; pour développer ses muscles, il faut faire de la gymnastique. Quand l'enfant est devenu un homme, il abandonne généralement ces exercices; mais s'il sait bien le français, s'il se sent fort et musculeux, il se rappelle à quoi il le doit. Je connais des artistes très amoureux des choses modernes, très chercheurs de nouveautés, qui n'auraient pas l'ingratitude de renier leur éducation classique et qui ne rougissent nullement d'avoir dessiné le Torse du Belvédère ou drapé un modèle d'après la Danseuse d'Herculanum. C'est qu'ils savent où ils ont appris la science du modelé et senti pour la première fois le charme d'une étoffe plaquée sur un beau corps. Plût au ciel que tous nos artistes aient pratiqué et surtout compris l'antiquité! Ils nous donneraient d'excellentes choses d'après la vie moderne, car ils auraient demandé à l'art grec, non pas ses sujets, mais sa perfection de technique et son intelligence des formes extérieures. « La lettre tue et l'esprit vivifie. » Celui qui aura bien étudié la frise du Parthénon et en aura pénétré le sens sera plus capable qu'un autre de faire le portrait de sa femme ou de son enfant, parce qu'il aura élargi son cerveau d'artiste et qu'il regardera les êtres vivants avec l'esprit que le génie grec apportait lui-même dans l'étude de la réalité. Il y a là-dessus un perpétuel malentendu entre les défenseurs et les adversaires de l'antique. Ce que nous défendons n'est pas un recueil de sujets, un arsenal de conventions classiques : c'est l'art moderne lui-même que nous entendons protéger en lui conservant la nourriture substantielle du passé. Pour vivre et se développer, cet art doit profiter de tout ce que l'humanité a gagné avant lui; il n'y a point de sol fertile qui ne contienne les couches accumulées des plantes germées et mortes à sa surface pendant des siècles.

Regardez les Salons modernes et la preuve sera faite. La vraie antiquité n'est pas dans les sujets; elle est bien plus souvent dans les formes et dans l'idée générale. La simple *Étude* de M. Henner contient plus de parcelles antiques que l'immense toile des *Conquérants*, bien qu'on voie dans celle-ci Sésostris, Alexandre le Grand et César, plus de saveur classique que la caverne d'*Eponine et Sabinus* et que tous les dieux réunis *Dans l'Olympe*. Il ne suffit pas de mettre à côté d'un homme nu une lyre pour en faire un *Orphée :* ce corps étendu et convulsé ne me rappelle que les dénouements habituels des mélodrames. Là encore, l'abus du modèle d'atelier a tué l'inspiration

vraie. Presque tous les peintres qui traitent actuellement les sujets grecs ou romains confondent l'académique avec l'antique : jamais erreur ne fut plus fâcheuse. La pose académique est une convention, une création factice cherchant à exprimer le sentiment par l'exagération même du geste ou de la physionomie. La pose antique, dans les œuvres de bonne époque, obéit à un principe diamétralement opposé; elle ne reproduit rien qui ne soit vrai et observé dans la nature; elle restreint le geste au lieu de le développer, elle le réduit à une sorte de minimum. En un mot, elle vise à rendre le plus d'expression morale possible avec le moins possible d'effort physique. Voyez les dieux assis dans la frise du Parthénon, voyez au Louvre le bas-relief d'Orphée et d'Eurydice, voyez les statuettes de Tanagre. C'est l'antique mal compris qui actuellement compromet l'antiquité.

Est-ce à dire qu'il faille renoncer aux sujets tirés du passé et à la peinture d'histoire en général? Nous ne le croyons pas du tout. Nous déplorons, au contraire, l'état de marasme où languit un genre qui a défrayé tant de fois l'imagination des artistes, depuis les *Cartons* de Mantegna à Hampton-Court jusqu'à l'*Entrée des Croisés* de Delacroix. L'histoire est un patrimoine auquel une nation ne peut pas renoncer sans faillir; elle appartient à l'art, comme à la littérature et à la science. Les Grecs du v[e] siècle, qui n'étaient pas écrasés comme nous par des annales séculaires, n'en recherchaient pas moins les souvenirs glorieux de leur passé; on sait quelle place occupaient les épisodes de la guerre de Troie dans la décoration picturale et plastique des grands monuments d'Athènes ou d'Egine et jusque dans l'ornementation industrielle des vases. Même le détail archéologique, le souci de la couleur locale ne leur était pas aussi indifférent qu'on pourrait le croire, et l'on dit qu'ayant à faire une cuirasse dans sa *Prise d'Ilion*, Polygnote, afin de donner à cette arme un aspect tout à fait archaïque, s'était inspiré d'une ancienne peinture représentant Ajax et conservée dans le temple d'Artémis à Ephèse.

A l'heure présente, la difficulté pour les artistes est de mettre d'accord leurs tableaux avec les progrès considérables qu'ont faits les sciences historiques depuis soixante ans. Un seul maître, M. Gustave Moreau, a trouvé, dans les dons d'une imagination extraordinairement riche et dans la magie des couleurs, l'art d'évoquer l'antiquité sous une forme originale où la poésie du symbole s'unit à la curiosité du détail précis. Son influence est très sensible sur l'*Œdipe* de M. Lévy et sur l'*Hercule* de M. Desvallières, mais il serait difficile d'appliquer cette fantaisie idéale à la représentation des sujets rigoureusement

historiques. Pour ceux-là, le besoin de l'exactitude et de la vérité scrupuleuse est devenu si grand, les documents à compulser sont si nombreux qu'un bon peintre d'histoire devrait en même temps se faire historien, archéologue, chartiste, et sa vie n'y suffirait point. Aussi l'on se contente d'à peu près et on laisse à l'imagination le soin de suppléer à la pénurie des informations. La toile de M. Cormon, les *Funérailles d'un chef à l'âge de fer*, la *Première charrue* de M. Charrier, l'*Ecriture sur la pierre* de M. Baudoin sont des incursions dans le domaine préhistorique qui attestent une intelligente curiosité d'esprit; mais il est à peine besoin de dire que, pour des périodes aussi mal connues, toute reconstitution historique est nécessairement fausse. Quand il s'agit d'époques plus rapprochées de nous, la tâche est en apparence plus facile, mais elle exige, outre des recherches compliquées, un sens très rare de la réalité. Les artistes voient généralement l'histoire à travers la littérature, à travers le roman ou le théâtre. Il y a du Flaubert dans le *Saint Siméon le Stylite* de M. Veber; il y a du mélodrame ou du décor théâtral dans *Les Francs* de M. Luminais, dans l'*Arius au concile de Nicée* de son élève M. Sallé, dans la *Basilissa* de M. Wencker, dans l'*Entrée de Louis XI à Paris* de M. Tattegrain. M. Delance me semble voir plus juste en mêlant à l'antique, dans ses *Nautes parisiens*, un sens moderne de la lumière et du paysage. La *Maison de Socrate* de M. Cazin est une tentative plus marquée encore dans le même genre. Tous ces essais sont sans doute intéressants, mais nous attendons toujours l'homme de génie qui créera la peinture d'histoire telle qu'on doit la comprendre au XIX[e] siècle, après les travaux des Augustin Thierry, des Guizot, des Michelet, des Curtius et des Mommsen.

Consolons-nous en cherchant ailleurs la tradition antique. Elle est surtout dans les études de nu. C'est l'antiquité qui, venant jusqu'à nous par l'entremise des grandes écoles de la Renaissance, nous a légué ce goût précieux pour les formes vivantes du corps humain. Beaucoup d'artistes rendent à cette influence un hommage tacite en cherchant un nom antique pour des figures nues auxquelles s'appliquerait mieux le simple nom d'*Etudes*. Les *Nymphes*, les *Echos*, les *Bacchantes* se rencontrent comme toujours en assez grand nombre, mais cette étiquette mythologique n'ajoute rien à ce qu'elles sont. La *Danaïde* de M. Joy, aux Champs-Élysées, indique une recherche un peu plus approfondie de la légende antique, mais le morceau essentiel n'en est pas moins une étude de nu. Il en est de même pour les

Scènes de la vie de Bacchus de M. H. Royer, pour la *Vénus et l'Amour* de M. Gervex dont la filiation artistique ne remonte pas plus haut que le XVIIIe siècle. En somme, c'est l'ancienne et classique « académie » qui continue à régner paisiblement en dépit de toutes les révolutions et dont le règne durera sans doute aussi longtemps que la peinture elle-même, parce qu'elle en est la chair et le sang. Il est seulement curieux de constater, par les titres qu'on donne à ces figures ou par les accessoires dont on les entoure, les influences diverses que subissent les peintres modernes. Nous venons de voir la troupe des noms mythologiques. Voici maintenant les allégories ou les symboles poétiques. M. Duez jette une boîte d'herboriste à côté d'une femme nue couchée dans l'herbe pour pouvoir l'appeler la *Botanique ;* M. Michel Lançon met un arbre en fleurs au fond de son pastel et l'intitule *Printemps;* M. Point entoure un profil féminin de fleurs pâles et y voit une *Vision nocturne ;* M. Ménard présente un groupe de trois femmes nues dans une prairie et c'est l'*Aube;* le même peint un robuste veilleur entretenant le feu auprès de ses compagnons pittoresquement endormis au coin d'un bois, et c'est l'*Harmonie du soir*. M. Fourié, mis en goût par la *Femme au taureau* de M. Roll, étudie un corps nu de femme couché dans l'herbe et plaqué de taches lumineuses par le soleil filtrant *Sous les branches*. Enfin M. Picard répète le même modèle aux yeux bleus et froidement clairs dans une série de toiles d'un style original et très étudié, mais ce sera tantôt *Stella*, tantôt une *Vision*, tantôt le *Sommeil*, etc. Au fond, c'est la grande tradition venue de l'antiquité qui domine toutes ces œuvres et, dans ce cadre éternel, chacun met ses formes préférées ou ses souvenirs d'école. Le *Bain* de M. Fantin-Latour unit au souvenir des peintures pompéiennes un esprit de romantisme resté fidèle à Delacroix ; la *Lucica* de M. Carolus Duran s'ingénie à rappeler les blondeurs vénitiennes ; l'*Etude* de M. Doucet et le pastel de M. Axilette nous transportent dans le monde le plus moderne. D'apparence, ces peintres semblent aussi divers que possible ; leurs origines artistiques sont les mêmes.

*
* *

LA PEINTURE SYMBOLIQUE ET RELIGIEUSE. — Si quelque chose atteste la vitalité profonde de l'art contemporain, c'est assurément l'essor inattendu, dans notre société utilitaire et mondaine, de la peinture symbolique ; phénomène que nous signalions plus haut comme une

réaction manifeste contre la puissante école des réalistes. M. Pierre Loti le disait récemment à l'Académie française : « L'idéal est éternel ; il ne peut qu'être voilé ou bien sommeiller momentanément, et déjà, sur la fin de notre siècle, il est certain qu'il reparaît avec le mysticisme son frère. Ils se réveillent ensemble, ces deux berceurs très doux de nos âmes. » Ce retour à la poésie des âges anciens est frappant dans les deux Expositions. L'allégorie attire à elle les talents les plus connus et les plus obscurs ; elle revêt des formes très diverses, elle se prête aux symboles généraux de la vie humaine comme dans l'*Hiver* de M. Puvis de Chavannes, au résumé poétique d'une carrière d'artiste, comme dans le *Carpeaux* de M. Maignan, à la peinture mystique des passions, comme dans le *Vice et la Vertu* de M. Henri Martin, aux réflexions philosophiques sur la fragilité des objets et des êtres, comme dans l'*Epave* de M. Ary Renan, aux naïves allégresses du socialisme politique comme dans le *Triptyque* de M. Léon Frédéric, aux découragements des pessimistes comme dans les *Las de vivre* de M. Hodler, à l'expression du néo-christianisme qui tourmente tant d'âmes aujourd'hui, comme dans l'*Ami des Humbles* de M. Lhermitte.

L'allégorie est une création du génie grec ; mais depuis le ve siècle avant notre ère elle a parcouru tant de chemins, elle s'est tant prodiguée dans tous les temps et dans tous les pays qu'elle est arrivée jusqu'à nous un peu lasse et usée. Nous n'avions plus d'elle qu'un corps sans énergie et un costume déformé. Les innombrables peintures et sculptures qui ont la prétention d'orner nos monuments publics sous les noms de *Chimie*, de *Médecine*, de *Religion*, de *Charité*, en sont un triste exemple. Au Champ-de-Mars même, la *Physique* de M. Duez montre ce que peut produire dans ce genre conventionnel la réunion d'une femme demi-nue, d'un téléphone et d'une robe de soie qui a des prétentions fort peu justifiées à la draperie antique. Avec un effort beaucoup plus considérable et plus méritoire, la grande décoration que M. Benjamin Constant destine à l'Hôtel de Ville, *Paris conviant le monde à ses fêtes*, n'atteste pas non plus un désir très profond d'éviter la banalité dans le genre allégorique. Ce qui étonnera et peut-être ce qui scandalisera beaucoup de gens, c'est la facilité avec laquelle l'auteur de *Justinien* a changé, comme on dit, son fusil d'épaule et demandé aux nouveautés techniques de l'école impressioniste l'art de frapper les yeux et d'attirer l'attention. C'est une fanfare éclatante, une orgie de jaunes, de bleus et de rouges où les *pointillistes* et les *tachistes* eux-mêmes auraient à réclamer leur part. Mais abstraction faite du coloris, que reste-t-il dans

l'invention et dans le dessin? Une composition sage comme le *Plafond* de M. Weerts au Champ-de-Mars, un Paris traité à la mode de Baudry, un génie de la Renommée avec la trompette classique et de gros nuages un peu lourds comme ceux des féeries.

L'allégorie n'est vivante que si elle exprime avec propriété les idées morales d'une race et d'une époque ou les idées générales de l'humanité entière. A cet égard le *Ludus pro patria* et le *Bois sacré des Muses* de M. Puvis de Chavannes, le *Soir de la Vie* de M. Besnard ont été des œuvres remarquablement suggestives. Prenons comme exemple dans les Salons de cette année la grande composition de l'*Hiver*. A dessein l'auteur laisse de côté toute forme précise de costume historique, parce qu'il cherche à symboliser un phénomène éternel de la nature. A gauche, dans une ruine qui personnifie en quelque sorte la mort des habitations, de pauvres gens se sont réfugiés; l'un partage son pain avec une femme; un vieillard réchauffe les pieds d'un enfant à la flamme d'un feu de broussailles: c'est la misère et le cortège des souffrances qu'amène la dure saison. Sur le devant un robuste gaillard lie des fagots qu'il charge sur les épaules d'un camarade; au centre, des bûcherons abattent un arbre : c'est la vie active des métiers qui mettent à profit le repos de la végétation. A droite une glacière rappelle encore le parti que l'industrie humaine sait tirer des rigueurs du froid pour la chaude saison. Ce qui fait surtout la pénétrante poésie du tableau, c'est le paysage où l'on retrouve toutes les conquêtes de l'art moderne, le sens du plein air, les lointains indéfiniment reculés, et de plus la qualité maîtresse de l'auteur, le charme personnel qu'il donne à toutes ses compositions, je veux dire la sérénité, l'apaisement profond et silencieux qui se complique ici d'une tristesse hivernale, à la fois douce et morne comme le blanc tapis de neige qui s'étend à perte de vue. C'est l'expression d'une loi physique, inéluctable et fatale, à laquelle se mêle un sens de la pitié pour les êtres et pour les choses, qui est bien de notre pays et de notre époque.

M. Maignan, dont la poésie est moins philosophique et l'exécution plus fougueuse, a imaginé de son côté une alliance assez hardie du réalisme et du genre allégorique. Comme on peut le voir par un dessin de l'artiste reproduit ici en héliogravure, il a représenté le sculpteur Carpeaux étendu sur un brancard dans son atelier, tel qu'il se faisait transporter malade et presque mourant pour dire un dernier adieu à ses maquettes et à ses études préférées; mais voici que dans le vaste hall, dont la fenêtre ouverte laisse apercevoir un coin de



CARPEAUX

(Salon des Champs-Élysées 18[illegible])

Imp. Geny-Gros

Paris, viennent se grouper dans une lueur fantastique les œuvres célèbres du maître : c'est la *Flore et les Amours* du Louvre, c'est la *Danse* de l'Opéra, c'est la *Fontaine* du Luxembourg; toutes ces statues de marbre et de bronze s'animent, se mettent en mouvement, et l'une d'elles se penchant vers le moribond dépose un baiser sur son front.

M. Henri Martin montre peut-être plus d'inexpérience et plus de naïveté que les deux peintres précédents; il y a des trous mal dissimulés dans sa vaste toile; le type vulgaire de l'homme offre de fâcheuses ressemblances avec celui d'un conscrit au conseil de revision. Mais le paysage crépusculaire exprime si bien l'étrangeté d'une vision surnaturelle, la blanche apparition de la Vertu rayonne d'une si pâle lumière, la ronde folle des Péchés Capitaux a des grâces si perverses qu'on oublie la haute antiquité de la légende pour lui trouver un charme de mysticisme tout moderne.

Le même mysticisme, revêtu de formes plus précises et habillé à la mode réaliste, s'efforce actuellement de rajeunir les scènes de l'Évangile et de créer à nouveau une peinture religieuse. Je ne suis pas par goût disposé à m'attendrir devant les artistes néo-chrétiens qui, ayant constaté le succès obtenu par M. Uhde avec son *Christ laissant venir à lui les petits enfants* et sa *Cène*, s'avancent maintenant en groupe serré, et la ferveur nouvelle de M. Jean Béraud ne laisse pas que de me donner quelques inquiétudes. Il n'en est pas moins nécessaire de constater que ce mouvement existe. Mais, parmi tous les Christs que l'on nous présente, l'un aux Tuileries, l'autre dans un réfectoire italien, le troisième dans une salle à manger parisienne, le quatrième crucifié sur les hauteurs de Montmartre devant un groupe d'anarchistes terrifiés ou indignés, le cinquième assis à table avec des ouvriers, en est-il un qui exprime avec profondeur tout ce qu'il y a d'angoisses et de doutes dans le socialisme chrétien de notre temps? Si nous n'avions pas au Louvre trois représentations des *Pèlerins* "*Emmaüs* sous les signatures de Rembrandt, de Titien et de Véronèse, je trouverais la tentative originale et curieuse. En tous cas elle mérite d'être louée plus que blâmée, car elle a des racines profondes dans la littérature, et par conséquent elle correspond à un état d'âme de nos contemporains, que M. de Vogüé, M. Édouard Rod et M. Paul Desjardins ont analysé avec émotion parfois décrit avec éloquence. Je ne crois pas cependant que ces généreux efforts aboutissent à une rénovation de la peinture reli-

gieuse, car celle-ci emploie des moyens dont l'effet a déjà été exploité et s'est par suite affaibli.

J'aurais meilleur espoir dans les recherches de M. Dinet dont le *Golgotha* manque peut-être de grandeur tragique, mais dont le paysage et les costumes algériens introduisent dans le drame sacré un air de réalité historique. C'est Bida qui le premier a ouvert cette voie et il me semble que son influence persiste, si l'on en juge d'après le nombre des Vierges noires, Vierges kabyles ou algériennes exposées dans les deux Salons. M. A. Demont a pris plus franchement encore le parti du paysagiste pour traiter une légende biblique; son *Abel* est une petite figure nue qui occupe fort peu de place dans une plaine coupée de bois et de ruisseaux, où l'on croit reconnaître un site tout français.

D'autres, au contraire, se retrempent aux sources du moyen âge et de la Renaissance pour retrouver quelque chose de la foi naïve sans laquelle tout sujet religieux est condamné à la banalité. L'influence de M. Puvis est grande sur ceux qui cherchent à unir dans ces épisodes mystiques la simplicité triste du paysage aux formes impersonnelles et symboliques des figures : tels sont, aux Champs-Élysées, le *Saint Martin* de M. Lagarde, œuvre d'un beau sentiment, et bon nombre de toiles intitulées l'*Enfant prodigue;* au Champ-de-Mars les *Saintes Femmes* de Mlle d'Anéthan. Signalons, en outre, une curieuse réunion des deux procédés dans l'*Annonciation* de M. Merson : la Vierge frêle et émaciée, l'ange au lys blanc rappellent les créations des primitifs italiens; le souci du réalisme moderne apparaît dans le frais paysage de France, dans le clair ruisseau où la jeune fille vient puiser l'eau avec sa cruche campagnarde. C'est une alliance imprévue et piquante; elle montre bien les combats qui se livrent actuellement dans l'âme d'un artiste, à la fois amoureux du vrai, soucieux de l'idéal.

*
* *

Il faut conclure. L'art moderne est un composé d'influences très diverses, ce qui s'explique par le grand nombre des écoles antérieures. Loin de rompre avec le passé, il en subit l'énergique poussée. La grande illusion des jeunes gens qui sont les éclaireurs d'avant-garde, c'est de se croire libres et à jamais séparés du gros de l'armée qui marche derrière eux; sans elle, ils n'existeraient pas. A voir les choses d'ensemble et sans tenir compte des nuances infinies qui sépa-

rent les différents groupes d'artistes, il me semble que l'histoire de la peinture contemporaine est contenue dans ces trois faits : — d'une part la persistance de la grande tradition italienne, l'influence éducative des maîtres de la Renaissance qui, depuis le commencement du XVIe siècle, ont créé la méthode et le genre classiques ; — d'autre part un retour à la peinture flamande et hollandaise, indiqué par le choix des sujets familiers, par les portraits d'intérieur, par les recherches d'éclairages artificiels, mais modifié et dérivé vers des tonalités plus claires ou plus éclatantes, grâce aux influences venues de l'Orient, grâce surtout à la conception du « plein air » due aux paysagistes; — en troisième lieu une évolution lente, mais de plus en plus manifeste, vers le symbolisme des primitifs italiens, appliqué à l'expression des sentiments philosophiques et généraux de la société moderne. Ces trois mouvements combinés produisent l'agitation qui apparaît à la surface de notre vie artistique ; mais cette agitation n'est pas confusion, et sous les flots en mouvement il y a des couches profondes et tranquilles. De nos jours un peintre de génie pourrait avoir appris à dessiner d'après l'antique et d'après Raphaël, regarder la nature avec l'œil d'un Hals ou d'un Rembrandt et voir passer dans ses rêves les visions d'un Botticelli. De quoi ne serait-il pas capable?

Un art qui, soutenu par de longues traditions, marche en avant et combat, n'est pas un art en décadence; il suit sa destinée et il a pour lui l'avenir. Il n'y a de disputes politiques que chez un peuple libre; les Parlements muets sont un symbole de servitude. De même un art assagi et uniforme, loin d'être l'honneur d'une nation, en révèle à tous les yeux la déchéance intellectuelle. La Grèce de Pisistrate, de Périclès et d'Alexandre, a changé de régime artistique tous les cinquante ans ; le jour où elle s'est complu dans la répétition des chefs-d'œuvre connus, sans chercher à en créer de nouveaux, elle ne s'est pas reposée ni calmée : elle est morte.

EDMOND POTTIER.

(La suite prochainement.)

LE MUSÉE DES ANTIQUES

A VIENNE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

VII.



Un intérêt particulier s'attache aux sculptures du Musée de Vienne qui proviennent de l'Égypte ptolémaïque ou reproduisent des motifs gréco-égyptiens.

Celle qui attire le plus l'attention des visiteurs représente soit Isis elle-même, soit plutôt une prêtresse d'Isis[2]. Découverte aux environs de Naples, elle appartint au comte de Sinzendorf avant d'être acquise, en 1817, par l'empereur François. Comme beaucoup d'images de ce genre, sculptées à l'époque d'Hadrien, lorsque les divinités égyptiennes avaient conquis une grande place dans le Panthéon romain, elle offre, dans le traitement des draperies, une sécheresse voulue, qui est un écho de l'ancien art égyptien. Suivant la juste observation de M. Lafaye[3], l'art gréco-romain s'astreignit parfois à communiquer aux divinités de l'Égypte « quelque chose de la raideur et de la gravité des dieux de Thèbes et de Memphis, afin de ne pas les rendre complètement méconnaissables pour les vaincus que l'on voulait attirer jusqu'à leurs pieds ». Le motif allégué est peut-être

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV, p. 278.
2. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, pl. IX.
3. Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie*, 1883, p. 243.



STATUE D'ISIS.

(Musée impérial de Vienne.)

bien sentimental, mais le fait ne souffre pas de doute. Quelquefois l'imitation est poussée très loin : ainsi la statue principale de l'*Iseum* de Pompéi a les jambes jointes, l'un des bras collé au corps et les formes moulées par un vêtement presque sans pli. Dans la statue qui nous occupe, les souvenirs de l'art égyptien sont plus que tempérés par la tradition hellénique : cette dernière domine, au grand profit de l'art et du goût. Le vêtement, caractérisé par un manteau à franges noué sur la poitrine, est en marbre noir, les parties nues en marbre blanc, suivant une mode qui paraît remonter au temps des Ptolémées, mais qui nous est exclusivement connue par des monuments romains. Un personnage d'Apulée, décrivant la déesse Isis qui lui apparut en songe [1], signale le noir éclatant de son manteau, *palla nigerrima, splendens atro nitore*. L'écrivain romain, en écrivant cette phrase, avait certainement dans l'esprit, sinon sous les yeux, une statue d'Isis dont la tunique était en marbre noir. Un restaurateur moderne a ajouté le disque sur la tête et les bras qui tiennent, suivant la tradition, un vase renfermant de l'eau du Nil et la poignée d'un sistre. Le travail est correct, mais glabre; on sent la main d'un copiste répétant, non sans ennui, un type auquel son invention personnelle n'a rien ajouté. A ce titre, l'Isis de Vienne mérite d'être placée à côté d'une Muse de la même galerie, restaurée à tort en Euterpe, qui fut acquise en 1806 du prince Poniatowski, au prix de 4,500 florins [2]; œuvre estimable, mais sans vie, qui peut servir d'ornement à une collection, sans que l'histoire de l'art éprouve le besoin de s'y arrêter.

D'une toute autre importance est un sphinx en marbre, pourvu de quatre têtes féminines, qui sont évidemment des portraits, sculpture grecque, ou plutôt gréco-romaine, découverte en Égypte et très remarquable par l'originalité bizarre du motif. Mais nous avons hâte d'arriver à deux bas-reliefs gréco-égyptiens, qui, longtemps considérés comme des œuvres de la Renaissance, ont pris place depuis quelques années, grâce à un excellent mémoire de M. Th. Schreiber [3], parmi les monuments les plus illustres de l'art alexandrin. On ne sait rien touchant leur provenance; de Venise, où ils dormaient oubliés dans le palais Grimani, ils passèrent en 1883 entre les mains du prince régnant de Liechtenstein qui les a cédés depuis

1. Apulée, *Metamorphoses*, chap. IX.

2. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, pl. VII.

3. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888, avec 2 planches.

au Musée impérial. Disons tout de suite que si l'aspect des reproductions qui en ont été publiées laisse encore subsister quelques doutes



BAS-RELIEF CHAMPÊTRE.

(Musée impérial de Vienne.

sur l'antiquité du travail, ces doutes ne résistent pas un instant à une étude directe des originaux.

Les deux bas-reliefs, de même grandeur et de même facture, ont évidemment été sculptés pour se faire pendant. L'un et l'autre présentent une ouverture qui traverse toute la plaque, ici dans un vase

renversé, là dans la gueule d'un lionceau, preuve qu'ils ont servi de décoration extérieure à quelque fontaine monumentale. Les deux sujets se rapportent également à la vie du dehors, mais envisagée sous des aspects bien différents. Sur le premier bas-relief, on voit une brebis allaitant un agneau ; à ses pieds est un vase renversé, sans doute le seau à traire qui a été laissé là par un berger. Tout autour se déroule un paysage montagneux, dont les détails sont indiqués avec une exquise finesse. En haut, à droite, une étable construite en pierre, dont la porte entr'ouverte laisse voir le chien du berger. A gauche, un vieux chêne, dont une branche supporte un sac en peau contenant du bois et d'autres objets. Avec le second relief, nous restons en plein air, mais nous passons du monde des bergers à celui des chasseurs. Au premier plan figure une grotte, dans laquelle est accroupie, à la fois maternelle et menaçante, une lionne avec ses deux lionceaux. Au-dessus, on voït un platane, dont les branches ont plus ou moins de relief, suivant la distance où elles sont censées être du spectateur. A droite est un petit monument votif, orné de décors bachiques, sur lequel sont appuyés un thyrse et un flambeau ; plus loin, on aperçoit un autel rustique chargé de fruits.

La première conclusion qui s'impose à l'aspect de ces admirables sculptures, c'est qu'elles sont comme une traduction en marbre de la technique du métal. Cette technique, si développée à l'époque alexandrine, et dont les vases d'argent de Bernay, à notre Bibliothèque Nationale, sont peut-être les spécimens les plus achevés, ne s'inspire pas des traditions du bas-relief hellénique, mais entre hardiment dans une voie nouvelle, où elle rivalise avec la peinture. La nature de la matière qu'elle met en œuvre lui permet d'accuser et de varier les reliefs, d'y associer, suivant les besoins de la perspective, la gravure ou la ronde-bosse, d'insister sur les moindres détails, de fouiller les contours et les refends avec une précision qui donne l'illusion de la réalité, alors même qu'elle n'est pas exempte de sécheresse. M. Schreiber a eu le mérite de montrer que la transformation du relief en marbre, sous l'influence de la ciselure en métal, est une conséquence des conditions nouvelles où l'art se trouva placé à Alexandrie. Pour décorer les parois des luxueuses demeures, souvent élevées à la hâte, de ces rois ou de ces riches particuliers que la Grèce de Périclès n'avait pas connus, il fallait des tapisseries, des incrustations, des mosaïques et, point important, des bas-reliefs en métal ou en marbre qu'on appliquait, à la façon de peintures, sur la surface des panneaux. En descendant ainsi de la frise des temples dans

les salles des palais, nous dirions presque dans les salons, le bas-relief prit un caractère à la fois familier et pittoresque : les deux œuvres que nous signalons sont des paysages de genre, ciselés plutôt que sculptés en marbre. Le sentiment de la nature dont ils témoignent



TÊTE DE GREC ALEXANDRIN.

(Musée impérial de Vienne.)

s'explique aussi par les conditions de l'existence à Alexandrie, ville de luxe et d'activité fiévreuse, où l'amour de la campagne, le goût de la solitude champêtre s'épanouissaient par une sorte de réaction. Quant aux traits qui distinguent ces bas-reliefs de ceux du ve et du ive siècle : multiplicité des plans, saillie inégale des figures, représentation des accidents du paysage et des formes du monde végétal, ils se retrouvent dans l'art romain, qui les a transmis à la Renaissance, mais avec la tendance fâcheuse, de plus en plus accusée, de

faire prédominer les pleins sur les vides, d'encombrer l'espace disponible de personnages et d'objets entremêlés. Parfois, cependant, comme dans certains épisodes de la Colonne Trajane, nous retrouvons, cent ans après l'ère chrétienne, les bonnes traditions, à peine altérées, du *tableau en relief* des Alexandrins. Il faut donc, à la suite de MM. Conze et Schreiber, abandonner la théorie longtemps reçue d'après laquelle le bas-relief romain aurait dû ses caractères à une imitation malencontreuse de la peinture; les auteurs de cette théorie surannée n'ont pas connu ce qui marque la transition entre les deux types du relief antique, à savoir la sculpture *pittoresque* des Alexandrins, née elle-même moins sous l'influence de la peinture que sous celle de la ciselure et du travail des métaux précieux en repoussé.

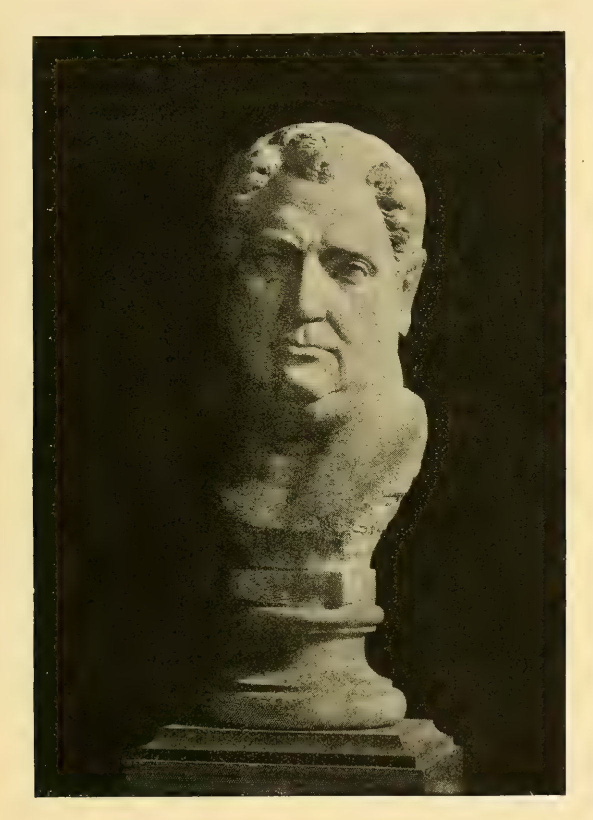
Les marbres du palais Grimani sont les représentants les plus caractéristiques d'une assez longue série d'œuvres analogues, que M. Schreiber a d'abord cataloguées, puis réunies dans un luxueux recueil de gravures. A Vienne même, il y a deux petits bas-reliefs qui appartiennent à la même classe. L'un représente un bateau où ont pris place quatre oiseaux, un hibou qui manœuvre le gouvernail, deux oies et une grue; cette dernière tient dans son bec les rênes, passées dans la bouche de deux grosses sauterelles qui traînent le bateau et rament avec leurs pattes[1]. On reconnaît là cette tendance de substituer l'animal à l'homme qui est si sensible dans le panthéon égyptien et qui, dans le domaine littéraire, a donné naissance au genre de la fable. L'autre panneau décoratif[2], d'une exécution très fine et presque métallique, figure un cerf broutant le feuillage qui pend au rebord d'un petit monument funéraire ou votif. L'intérêt de cet ouvrage s'augmente par le fait que nous en connaissons exactement la provenance. Il a été découvert en Grèce, à Mégare, et acquis en 1830 par l'internonce impérial à Constantinople, le baron Stürmer. Avec un bas-relief conservé à Avignon, c'est le seul monument de cette classe qui provienne de la Grèce continentale, où le bas-relief alexandrin, se trouvant en présence d'une tradition plus ancienne, ne s'est jamais solidement implanté.

VIII.

Une autre œuvre alexandrine, dont peut s'honorer grandement le Musée de Vienne, est un portrait d'homme en granit noir, d'une

1. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, vignette à la page 63.
2. *Ibid.*, pl. XIX.

technique ferme et précise, qui en fait un des bustes les plus vivants de la collection. Cette sculpture, dont l'authenticité est au-dessus de tout



BUSTE DE VITELLIUS.

(Musée impérial de Vienne.)

soupçon, me paraît fournir la solution du problème que pose à la science le prétendu buste de César à Berlin, exécuté dans la même matière et d'un travail analogue [1]. Le buste en question a été acheté par Frédéric le Grand à M. de Julienne; il avait pour pendant un

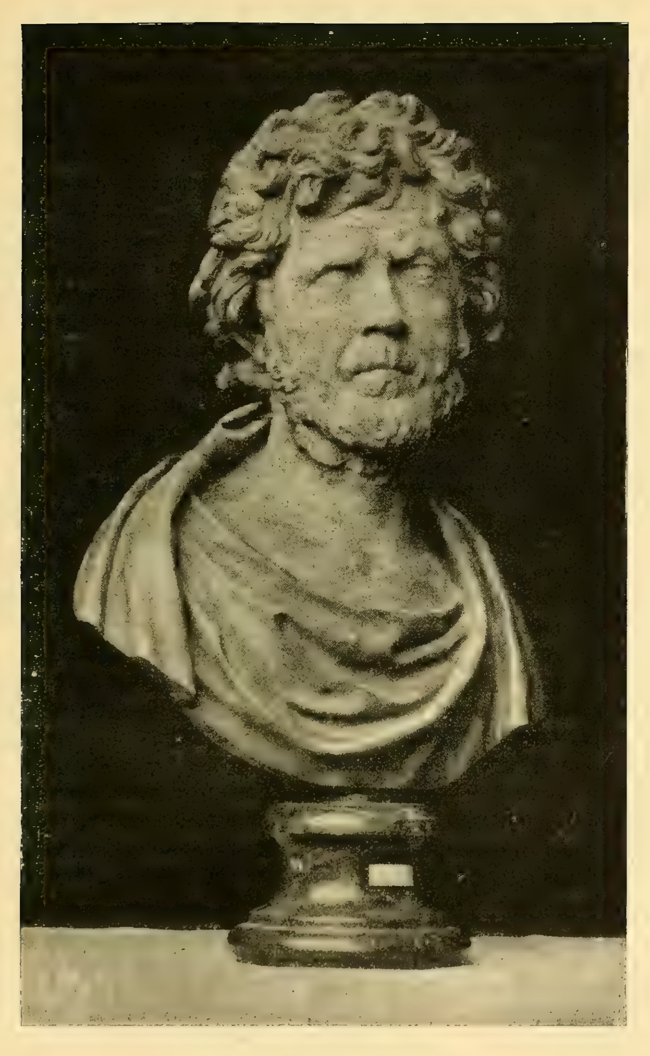
1. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, t. I, pl. XVIII.

buste en basalte noir reproduisant les traits d'Auguste, mais d'un travail bien inférieur, qui, entré en même temps au Musée de Berlin, passe généralement pour une œuvre moderne. Après avoir longtemps considéré le premier comme un portrait de César, malgré l'impossibilité de retrouver le même type sur les monnaies, les archéologues se sont à peu près mis d'accord pour nier l'authenticité des deux bustes. Je veux bien sacrifier celui d'Auguste, qui a pu être exécuté en Italie pour faire pendant à l'autre, mais, en ce qui touche ce dernier, la singularité même de la silhouette, sans parler de l'excellence du modelé, m'empêche absolument d'y voir l'œuvre d'un faussaire. Seulement, le personnage représenté n'est pas César : c'est un Gréco-Égyptien inconnu, comme celui dont le buste de Vienne nous a conservé les traits. Le plus beau portrait de César que l'on possède est, disons-le en passant, celui que M. Ravaisson, suivi par MM. Bernoulli et Rayet [1], a eu le mérite de reconnaître dans la magnifique statue du Louvre, signée de Cléomène, et connue depuis le XVIIe siècle sous le nom de *Germanicus*. C'est un portrait idéalisé qui représente César en orateur, dans l'attitude et avec les attributs du dieu Hermès, sans doute parce que la flatterie ingénieuse de quelque ville grecque, après Pharsale, voulut rappeler que César, âgé de vingt-quatre ans à peine, avait pour la première fois illustré son nom en défendant la bourse des Hellènes contre les rapines de Caïus Antonius. Mais hâtons-nous de revenir au Musée de Vienne, où nous attend encore une longue série de portraits romains.

Ces portraits sont presque tous intéressants et il en est de très remarquables sur lesquels on voudrait pouvoir insister. Laissons de côté le Cicéron, qui a tous les caractères d'un travail moderne, et le buste du prétendu Claudius Marcellus, le héros de la seconde guerre punique, dont la désignation, encore admise par le dernier catalogue, ne repose que sur une conjecture trop ingénieuse de Sacken, pour aller droit à une magnifique tête d'Auguste, qui rappelle trait pour trait la tête de la statue découverte en 1863 dans les ruines de la villa de Livie à Prima Porta. Avec un portrait d'Hadrien et les deux célèbres bustes de Vitellius, c'est ici le meilleur spécimen de l'art réaliste qui survécut, dans le monde gréco-romain, à la décadence de la statuaire et du relief.

Les portraits d'Auguste ne sont pas rares, mais il en est tout

1. Rayet a eu tort, dans ses *Monuments de l'art antique*, d'attribuer cette découverte à M. Bernoulli, qui reconnaît lui-même n'avoir fait que développer une opinion de M. Ravaisson.



BUSTE DE BARBARE.

(Musée impérial de Vienne.)

autrement de ceux de Vitellius, qui ne régna pas tout à fait pendant huit mois et dont nous savons, par Tacite et Dion, que l'on détruisit les images en Italie. S'il nous en reste un certain nombre, cela tient, dit-on, à ce que l'on sculptait au Ier siècle des *séries d'empereurs* et que Vitellius, malgré sa fâcheuse réputation, ne devait pas y manquer. Suétone nous apprend qu'il était très grand, mais obèse, avec un visage rougi par l'abus du vin. Son profil sur les monnaies, bien qu'évidemment flatté, laisse reconnaître la bouffissure du visage et la grosseur insolite du cou. Les statues et les bustes de Vitellius présentent une singulière ressemblance, non pas avec les monnaies, mais entre elles. Cela suffit pour donner l'éveil à la critique. Ce qui doit faire aussi réfléchir, c'est que, sur les quarante-cinq monuments de cette série énumérés par M. Bernoulli [1], vingt-neuf sont ou certainement modernes, ou très suspects, alors que parmi les autres il en est au moins une dizaine qui ont encore été insuffisamment étudiés. On pourrait donc, sans excès de scepticisme, se ranger à l'opinion du grand Visconti, d'après lequel tous nos portraits de Vitellius dériveraient d'un type unique, créé au XVe siècle par un sculpteur habile qui voulut, conformément à l'histoire, réaliser l'idéal du « gros viveur ». Cette opinion paraît cependant trop absolue et parmi les deux bustes de Vienne, d'un travail également remarquable, il en est un au moins, celui en marbre, qui peut contribuer à lui faire perdre de son crédit. La surface présente par endroits une oxydation si profonde qu'on ne peut vraiment se décider à y reconnaître une œuvre moderne. Et cependant, la conservation extraordinaire de ce buste, caractère commun à toutes les représentations de Vitellius, fait obstinément renaître le doute dans l'esprit qui vient de l'écarter. A la vérité, pour que l'hypothèse de Visconti fût admise, il faudrait qu'on pût citer des faits, qu'on pût nommer l'artiste ou les artistes de la Renaissance qui, doués d'un talent de premier ordre, se sont occupés à sculpter, *d'après les textes*, des bustes impériaux. Mais je m'aperçois que c'est là précisément, *mutatis mutandis*, l'objection que l'on m'oppose lorsque je condamne comme apocryphes certains groupes en terre-cuite dits d'Asie Mineure; on me dit que leur auteur n'aurait qu'à paraître pour être nommé membre de plusieurs académies et que l'obstination de son anonymat n'est pas vraisemblable! Il est triste d'enfiler ainsi les phrases sans aboutir à une conclusion, mais quand je me trouve en présence de l'autre buste

1. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, t. III, p. 14-16.

de Vitellius, celui-là en porphyre, qui fait partie de la même galerie, mon embarras est encore plus grand et mon hésitation à me pro-



TÊTE DE MATRONE.

(Musée impérial de Vienne.)

noncer plus cruelle. Le plus sage est peut-être de suivre l'exemple de M. Bernoulli, qui rejette à regret le buste de porphyre et admet

avec hésitation celui de marbre. Quoi qu'il en soit, ce sont là deux admirables morceaux et qui semblent bien remonter à un original fait d'après nature. Et cette impression est si forte, que s'il fallait absolument prendre parti, malgré Visconti, malgré Mongez et Bernoulli, malgré les objections dont je sens le poids, je déclarerais que les deux bustes de Vienne sont antiques l'un et l'autre, *mais que je ne sais pas s'ils représentent Vitellius.*

IX.

Il y a encore deux portraits anonymes que je me reprocherais de ne pas signaler avec la déférence qu'ils méritent. Le premier est un buste de barbare, où l'on a voulu reconnaître un des chefs quades ou marcomans, vaincus, après de longues luttes, par Marc-Aurèle[1]. Cette tête est une des plus individuelles, des plus caractéristiques que l'art gréco-romain nous ait léguées. Elle peut soutenir la comparaison avec les magnifiques bustes de Daces découverts à Rome sur le forum de Trajan, ou avec le prétendu Arminius du Musée britannique. La représentation plastique des Barbares est un sujet fort intéressant, qui donnerait lieu à une monographie bien curieuse s'il n'était encore si difficile de réunir un nombre suffisant de bonnes photographies ou de moulages d'après des œuvres de ce genre. Sujet particulièrement digne de notre attention, parce que ce sont les Gaulois, les Galates d'Asie Mineure, qui fournirent les premiers aux artistes grecs la matière d'études réalistes d'après des types étrangers à leur idéal. Le Carien Mausole était encore un Grec, sinon par le sang, du moins par l'éducation, et sa statue, qui couronnait le mausolée d'Halicarnasse, ne doit point être considérée comme la plus ancienne image de barbare venue jusqu'à nous. C'est le Gaulois mourant du Capitole, vulgairement appelé le *Gladiateur*, qui ouvre, vers 200 ans av. J.-C., la série de ces figures, où l'art grec a montré, avec une merveilleuse souplesse, que rien de ce qui est humain ne lui était étranger. Il est instructif de comparer, pour mesurer le chemin parcouru dans la voie du réalisme, l'Amazone dont nous avons parlé au début de cet article et le buste qui nous occupe maintenant. L'une et l'autre de ces sculptures reproduisent des barbares du Nord, mais dans la première, la barbarie est aussi effacée que dans l'*Attila* de Raphaël,

1. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, pl. XXXII, 2.

tandis que dans l'autre elle se manifeste avec une sincérité d'accent que les modernes eux-mêmes n'ont pas égalée.

Un trait commun à toutes les images de Barbares dues à l'art



BUSTE D'ENFANT.

(Musée impérial de Vienne.)

antique, c'est qu'elles présentent un caractère sombre et douloureux : aux Grecs la joie et le sourire des élus, aux Barbares la tristesse des réprouvés. Cela se comprend d'autant mieux que l'art antique ne figure pas les Barbares chez eux et libres, mais chargés de chaînes et sous un ciel étranger : ce sont des images de vaincus. Nous attendons encore les images des Barbares vainqueurs, que l'art moderne

devrait faire effort pour retrouver, dans l'exubérance d'un triomphe qu'aucun sinistre pressentiment ne vient assombrir. Les Vercingétorix et les Arminius qu'on nous donne sont conçus suivant le modèle romain : ils ont beau brandir leur épée, on sent comme un cliquetis de chaînes autour d'eux. Ce serait un grand artiste celui qui, sans copier une statue antique, nous ferait voir Brennus déposant sa lourde épée sur le plateau de la balance au Capitole! Grecs et Romains se sont donné garde de représenter les pareils de Brennus à de tels moments.

X.

Ce réalisme de bon aloi propre à l'art romain se montre aussi dans une tête de vieille femme, de matrone, qui est un des plus saisissants portraits de la collection [1]. Elle n'a jamais été jolie, ayant la bouche trop grande et les pommettes trop osseuses, mais elle a toujours eu et elle conserve l'air pincé et un peu dédaigneux que l'on qualifie parfois de « distingué ». Cette « dame âgée » n'a pas renoncé à la parure; sous le bandeau qui ceint son front et le grand voile qui enveloppe sa tête, ses cheveux émergent, artistement divisés en boucles collées sur les tempes par un cosmétique. On sent la persistance des soins personnels, qui est un signe de race, et je n'ai pas trouvé mauvais, devant l'original, qu'un plaisant qualifiât de « vieille duchesse romaine » l'inconnue qui a posé pour ce portrait.

Voici un autre rejeton de noble famille, peut-être même de famille impériale. Tout jeune encore, il porte les stigmates de la dégénérescence physique, qui sont la rançon de la fortune continue et la Némésis des races illustres. Rien de plus pénétrant, dans son indolence maladive prise sur le vif, que l'expression de cet enfant, âgé de trois ou quatre ans à peine, sur lequel pèse une lassitude précoce et comme le poids anticipé du tombeau. De toutes les figures d'enfant que nous a laissées l'antiquité, celle-ci est la plus réaliste et je dirais presque la plus touchante. Aussi le sentiment de répulsion qu'inspire d'abord cette face de petite vieille ou de petit vieux, se mêle-t-il bien vite d'une nuance de sympathie, et l'on s'attache à ce pauvre être disgracié, aux oreilles déformées, aux joues flasques et pendantes, à la lèvre scrofuleuse, victime d'une fatalité qu'il ignore. On songe, en le regardant, à ces tristes infantes de Velasquez et au sang vicié de Philippe III...

1. Sacken, *Die antiken Sculpturen*, pl. XXIX, 1.

Au cours d'une promenade plus longue dans le Musée des Antiques de Vienne, il y aurait encore plusieurs marbres de prix à signaler : deux charmants Génies du sommeil, appuyés sur une torche renversée; un enfant enveloppé dans un grand manteau et tenant la massue d'Hercule; un gracieux ex-voto aux nymphes, provenant de Lampsaque; un buste de Satyre, un grand cratère à reliefs bacchiques, un bas-relief représentant Apollon assis sur l'*omphalos* de Delphes, enfin une grande statue romaine de Bacchus, trouvée à Carthage, que nous avons déjà publiée dans la *Gazette*[1]. Cette collection de marbres, dont on fait le tour en deux minutes, qui tiendrait tout entière dans la salle des Cariatides du Louvre, est, à y regarder de près, singulièrement riche en bonnes choses, que la manie des restaurations a épargnées. On n'a pas à compter ici, comme au Louvre et à Berlin, avec cette foule de statues à demi antiques, pourvues de têtes ou d'attributs qui ne leur appartiennent pas et où l'admiration de ce qui est original doit continuellement lutter contre la fâcheuse importunité des additions. Aussi ne nous excuserons-nous pas d'avoir arrêté nos lecteurs dans cette galerie trop peu connue, même des Viennois, et qui mériterait toute l'attention des artistes et des archéologues, quand même elle n'offrirait pas à leur étude la plus précieuse de ses acquisitions récentes, l'admirable série des bas-reliefs de Trysa, auxquels nous consacrerons un prochain article.

SALOMON REINACH.

(La suite prochainement.)

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e sér., t. XXXIV, p. 245.



LA DÉCORATION THÉATRALE

A LA COUR DE LOUIS XIV



'EST-CE pas au moment où vient d'être donnée à l'Opéra une représentation somptueuse, véritable restitution des splendeurs théâtrales du siècle de Louis XIV, qu'il est intéressant de rechercher au point de vue artistique et historique, ce que furent à Versailles ces fêtes à succès prodigieux, dont la partie décorative est demeurée l'expression par excellence de ce que l'on appelle le style Louis XIV?

Au moyen âge, les Souverains et les grands Seigneurs traînaient à leur suite des histrions et des bateleurs qui les distrayaient par des farces et des représentations de toutes sortes. Durant la Renaissance, les rois eurent des comédiens français et italiens qui jouaient dans leurs châteaux à l'occasion de grandes fêtes. Telles étaient les premières bandes nomades venues d'Italie en France. Henri IV fit à plusieurs reprises paraître devant lui les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Cet usage a prévalu jusqu'à nos jours où l'on a pu voir les souverains mander à Versailles, aux Tuileries, à Fontainebleau ou à Compiègne les Comédiens, appelés suivant les circonstances, Comédiens ordinaires du Roi ou Comédiens de l'Empereur.

Sous Louis XIII, comme sous la Régence de Louis XIV, les visites des Comédiens royaux furent peu fréquentes, parce que, à la Cour, la mode était aux représentations de ballets dans lesquels figuraient le roi et les grands seigneurs. Cependant à l'exemple de

Henri IV, Gaston d'Orléans fit représenter plusieurs pièces dans son palais, comme Richelieu au Palais Cardinal.

Les princes et les gouverneurs de provinces eurent aussi des troupes qu'ils entretenaient, souvent médiocrement, mais qui, sur



COSTUME DU ROI, DESSINÉ PAR GRISSEY POUR LE BALLET DU « MARIAGE FORCÉ ».

un ordre de leurs protecteurs, quittaient leurs tréteaux pour venir jouer dans les châteaux ou les palais. Ainsi Molière et sa troupe furent aux gages du duc d'Épernon à Agen et, à son arrivée à Paris, il fut nominativement entretenu par le duc d'Orléans, avant de recevoir le brevet royal et la pension attachée à ce titre.

Durant les premières années de son adolescence, c'est-à-dire jusqu'en 1664, le roi vient quelquefois dans les théâtres publics. Mais dès qu'il gouverne par lui-même, il abandonne sa capitale, dont il semble qu'il ait horreur ; son séjour habituel est d'abord Saint-Ger-

main, puis Versailles, Trianon et Marly : il ne passe à Paris que bien rarement et encore n'y reste-t-il qu'une demi-journée; désormais on ne le voit plus jamais dans aucun théâtre. Et cependant il adore les représentations; il s'en fait donner sans cesse, il en donne lui-même en jouant divers rôles devant ses sujets et il fait organiser des fêtes splendides composées de réjouissances variées, dont le théâtre est un des principaux attraits.

Ce n'est pas à sa cour que la première de ces fêtes a lieu en France, mais dans le château de Vaux chez Fouquet. Louis XIV en est le principal spectateur; il en fut même dans la suite le principal acteur puisque les splendeurs déployées en cette circonstance blessèrent à ce point l'orgueil du jeune monarque que, sur l'heure, il décida la perte de son ministre.

A Vaux fut représentée pour la première fois la Comédie des « Fâcheux » de Molière sur un théâtre mobile [1].

Au moment où la Cour, après un divertissement, se trouvait rassemblée, ce théâtre, monté sur des galets, fut amené du fond d'une allée jusqu'à un endroit favorable.

Il semble que dans ce parc magnifique de Vaux, la fête donnée par Fouquet ait été une réminiscence de celles que les rois d'Espagne organisaient dans leur palais de Buen Retiro, au commencement du siècle.

A Saint-Germain comme à Versailles le roi fait venir tantôt la troupe de l'hôtel de Bourgogne, tantôt celle des Italiens, tantôt celle de Molière. Chacune d'elles joue une pièce déjà connue de son répertoire ou bien une œuvre encore inédite. Molière donne successivement soit au Louvre, soit à Versailles, la critique de l'*École des femmes*, l'*Impromptu de Versailles* et le *Mariage forcé*. Dans cette dernière comédie qui a lieu dans l'appartement d'Anne d'Autriche au Louvre, le 29 janvier 1664, le roi assiste à la représentation et figure ensuite dans le ballet en costume d'Égyptien.

Pour la première fois, à cette date, Molière reçoit la commande d'une comédie-ballet qui doit tenir sa place dans une série de fêtes données en l'honneur de Mlle de la Vallière et qui prennent le nom de

1. Voir à ce sujet la lettre de La Fontaine à Maucroix où est relatée la fête de Vaux (publiée en appendice dans le Molière de la collection des Grands Écrivains, t. III, p. 97). Le poète admire surtout la partie de la décoration qui consiste à faire sortir les nymphes et les déesses des marbres qui les renferme. « C'est une fort plaisante chose, dit-il, que de voir accoucher un terme et danser l'enfant en venant au monde. »

« Fêtes des plaisirs de l'Ile enchantée ». Il compose alors la *Princesse d'Élide* qu'on joua au milieu de divertissements de danses, de



COSTUME DE DIANE, DESSINÉ PAR BÉRAIN POUR UN OPÉRA DE LULLI ET QUINAULT.

carrousels, de banquets et de feux d'artifice. On avait construit à cette occasion, dans un des parterres du parc de Versailles, un théâtre qui paraît avoir été à ciel ouvert, dans un cirque de

verdure, c'est-à-dire fait en charpente mais imitant les charmilles [1].

Quelques jours après, les fêtes continuant, le 11 mai, « le roi fit représenter sur l'un des théâtres doubles de son salon que son esprit universel a lui-même inventés la Comédie des *Fâcheux* faite par le sieur Molière de ballets et d'entrées [2] » et, le lendemain, on joua, pour la première fois devant lui, les trois premiers actes encore inédits de *Tartufe*.

Ces spectacles se renouvellent souvent; à l'un d'eux, le 12 juin 1665, où Molière joue le « Favori » de M. Villedieu [3], il invente un prologue dans lequel il remplit le rôle d'un marquis ridicule, qui veut être sur le théâtre malgré les gardes, et qui a une conversation des plus amusantes avec une actrice faisant une marquise ridicule placée au milieu de l'assemblée. Le jeu commun entre un acteur sur la scène, et un compère placé dans la salle, déjà en usage dans les « Mystères » du moyen âge, se continuait au XVII[e] siècle, à la cour de Louis XIV, comme dans les revues modernes des théâtres du boulevard.

En 1668, nouvelle grande fête : *Georges Dandin* de Molière et un ballet de Quinault et de Lulli avec le Triomphe de l'Amour et de Bacchus en constituent la partie théâtrale. Vigarani avait construit à cette occasion un véritable théâtre en planches près de l'allée du Roi. Tout l'intérieur de la salle de forme rectangulaire était tendu de tapisseries et 32 chandeliers de cristal de 10 bougies chacun l'éclairaient « comme en plein jour ».

En 1674, à la suite de la conquête de la Franche-Comté il y a encore une série de réjouissances à Versailles. Le premier jour on donne la tragédie en musique d'*Alceste*. A cette occasion on trouve des descriptions de la scène qui nous montrent comment on entendait alors la décoration théâtrale faite suivant une perspective symétrique. « Des deux côtés étaient placés 12 caisses de grands orangers entre chacune desquelles un piédestal de marbre portait un vase de porcelaine rempli de petits orangers. Devant chaque piédestal il y avait

1. Voir les gravures de la *Fête de l'Ile enchantée* par Israël Sylvestre. (B. N. Estampes, Collect. de l'Hist. de France, Q[b]. 43.)

2. *Gazette de France,* 11 mai 1664. Voir aussi une pièce du 20 février 1664 signée par Colbert et Denis Buret, maistre menuisier, par laquelle Buret promet « de faire et rendre parfaicts dans huict jours prochains deux théâtres portatifs dans le sallon de Versailles, chacun desquels aura dix-neuf piedz d'un sens et vingt piedz de l'autre, ou environ, portez sur six trétaux de deux pieds de hault ou environ chacun, tous de bois de chesne bien assemblez. »

3. Registre de La Grange, publié par Ed. Thierry, p. 74.

un guéridon d'or et d'azur chargé de girandoles de cristal et d'argent, allumées chacune de 10 bougies. Derrière chaque caisse il y avait



HESSELIN S'HABILLANT DANS SA LOGE POUR UN BALLET

également un guéridon décoré et illuminé comme ceux de devant[1] ».

1. Félibien. *Les Divertissements de Versailles* donnés par le roi au retour de la conquête de la Franche-Comté. Paris, Coignard, 1674, p. 4-11.

Pour la représentation du *Malade imaginaire* qui eut lieu le treizième jour, on avait dressé le théâtre devant la grotte qui servait de fond et de principal motif de décoration; elle était entièrement remplie de girandoles de cristal placées sur des guéridons alignés le long des parois.

Le dernier jour, on joua *Iphigénie*. La décoration du théâtre construit au bout de l'allée qui va à l'Orangerie, représentait une longue avenue de verdure, avec des bassins, des fontaines et des grottes rustiques; des deux côtés il y avait des orangers et des grenadiers entremêlés de vases de porcelaines. « Entre chaque arbre il y avait de grands candélabres et des guéridons d'or et d'azur qui portaient des girandoles de cristal allumées de plusieurs bougies. Cette allée finissait par un portique de marbre; les pilastres qui en soutenaient les corniches étaient de lapis et la porte paraissait toute d'orphévrerie [1]. »

Les spectacles se donnent aussi devant la cour lors de ses déplacements dans les châteaux.

En 1669 et en 1670, le roi va passer l'automne et chasser à Chambord. Chaque fois il fait venir Molière et Lulli. La maison du roi organise le transport de la troupe du Palais-Royal; on conduit le chef en calèche [2] et ses compagnons en carrosse avec tout leur matériel. A leur arrivée on les loge, tant bien que mal, dans les baraques construites pour eux non loin du château des Valois.

En 1669, on joue *M. de Pourceaugnac* et en 1670, le *Bourgeois gentilhomme* accompagné de la cérémonie turque. Cette cérémonie parut alors aux yeux de tous une satire politique dirigée contre le grand Turc. Raconter dans quelles circonstances fut inventée cette drôlerie nous initiera aux mœurs théâtrales et à la mise en scène des ballets grotesques qui amusaient tant Louis XIV.

En 1669, le grand Turc, pour resserrer ses liens d'amitié avec le roi de France, envoya à Paris un ambassadeur du nom de Suleiman-Aga, plus connu sous celui de Mutaferraca, c'est-à-dire, sous le nom de la fonction qu'il remplissait à Constantinople. Pour ne pas faire plus d'honneur à cet envoyé que le grand Turc n'en faisait à nos ambassadeurs, on prit le parti de le traiter comme le grand Vizir traitait nos diplomates et de copier simplement les usages de la Porte; sans omettre aucun détail.

1. *Idem*, p. 63.
2. Arch. Nation., O^2 2984.



COSTUME DE LOUIS XIV DESSINÉ PAR LA BELLE.

M. de Lionne qui devait donner audience à l'envoyé disposa sa maison de Suresnes à l'Orientale et se fit lui-même Turc pour un instant. Il reçut Suleiman-Aga étendu sur un lit de repos tout res-



COSTUME DE REINE DANS UNE TRAGÉDIE, DESSINÉ PAR BÉRAIN.

plendissant d'or, le dos appuyé à des coussins de brocart, tandis que ses serviteurs convenablement stylés jouaient le rôle de figurants et que le public était représenté par un groupe de seigneurs et de dames, conviés spécialement à suivre dans une galerie voisine, derrière des portes en glace, tout le détail du spectacle.

L'entretien eut lieu avec toute la gravité majestueuse qui convenait. A en croire certains mémoires, de Lionne s'aperçut que Suleiman était trop complètement dupe de cette plaisanterie et que



COSTUME POUR L'OPÉRA, DESSINÉ PAR BERAIN.

Louis XIV était blessé qu'on laissât supposer à un ambassadeur du Sultan, qu'il n'était qu'un mannequin inutile dont un premier ministre gérait toutes les affaires. Toutefois, de Lionne se trompait et Suleiman n'était pas aussi naïf qu'il le paraissait. Car il refusait énergiquement de remettre à de Lionne les lettres du Sultan dont il était

porteur, déclarant qu'il ne les donnerait jamais qu'au roi lui-même.

Comme Suleiman n'était venu que pour remettre les lettres, l'entrevue avait été inutile et bon gré, mal gré, il fallut que Louis XIV consentît à recevoir l'ambassadeur. Pour que le cérémonial fût observé jusqu'au bout, de Lionne fit venir une seconde fois Suleiman et lui annonça que Louis XIV daignait lui donner une audience. La réception royale eut lieu à Saint-Germain. La route que l'ambassadeur avait à parcourir pour arriver au palais était bordée d'une haie de soldats des gardes et du régiment du Roi. On l'introduisit dans une de ces grandes salles magnifiquement décorées où Louis XIV avait fait déployer tout l'appareil et toute la pompe de sa cour. Au fond était élevé le trône sur lequel il siégeait, portant sur ses vêtements la collection entière des joyaux de la Couronne. Suleiman resta très froid devant cette somptuosité qu'on supposait devoir l'éblouir et, comme il se retirait, sa mission terminée, quelques courtisans lui demandant s'il n'avait pas été étonné d'un pareil luxe, il répondit avec le calme oriental que « le cheval de son maître, à lui seul, portait, aux jours de cérémonie, plus de diamants que n'en avait Louis XIV ».

Rien ne pouvait blesser davantage le roi que cette indifférence. Aussi, tout autour de lui, on ne cessa, par courtisanerie, de tourner en ridicule l'ambassadeur, son souverain et ses compatriotes. Quand Louis XIV partit pour Chambord, l'Orient était à la mode grâce au quasi-insuccès de l'ambassadeur Suleiman. Aussi, soit que Louis XIV ait demandé lui-même à Molière de faire des ballets mauresques, soit que l'idée en soit venu à l'auteur, il demeure acquis à l'histoire que la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* fut la conséquence de l'insuccès de l'ambassade de Suleiman-Aga. Molière s'était fait mettre au courant des habitudes, des mœurs, du caractère et de la religion des Orientaux par un ancien chargé d'affaires qui avait reconduit Suleiman à Constantinople : M. d'Harvieux [1].

Ce diplomate raconte dans ses Mémoires qu'il vint plusieurs fois à Auteuil chez Molière pour lui expliquer les épreuves du Noviciat chez les Derviches : c'est au cours de ces entretiens que le poète recueillit les principaux traits dont il se servit pour composer la

1. Revue d'histoire diplomatique, année 1888, p. 367; article de M. Vandal. Voir aussi les communications faites à M. Paul Mesnard par MM. Schefer et Barbier de Meynard, membres de l'Institut (Molière, Edit. des grands écrivains, Paris, Hachette, t. VIII).

scène de la promotion de M. Jourdain à la dignité de Muphti [1]. D'Harvieux s'occupa aussi de la confection des costumes avec le tailleur Baraillon [2] et il en surveilla si bien l'exécution qu'ils furent, à l'entendre, merveilleusement imités.

A cette époque Louis XIV cesse de paraître sur les planches dans les ballets de Benserade et dans ceux qui accompagnaient les Comédies de Molière. A mesure qu'il avance en âge, son goût pour la scène diminue et lorsqu'il arrive à la vieillesse, il n'assiste même plus aux représentations qui se donnent à Versailles et que président désormais son fils ou son petit-fils, le grand Dauphin et le duc de Bourgogne.

Mais si le roi cesse de venir aux représentations de la Cour, l'impulsion qu'il leur a donnée dans sa jeunesse et son âge mûr subsiste longtemps encore. Le luxe décoratif des représentations de Versailles passe à l'Opéra et sur cette scène lyrique parisienne, il reste empreint du caractère grandiose et ornemental que le roi imprimait à tout ce qu'il faisait organiser sous sa haute direction.

GERMAIN BAPST.

1. Voir les Mémoires d'Arvieux publiés par le P. Labat, t. IV, p. 164.
2. Edouard Thierry, *Le Malade imaginaire*, p. 96.



SCULPTURES FORÉZIENNES

DE LA RENAISSANCE

(PREMIER ARTICLE.)

I.



A nature des matériaux n'a pas été sans influence sur le nombre et la perfection des sculptures dans les pays pauvres en moyens de transport. Nous croyons que l'on doit attribuer à cette cause le petit nombre des statues foréziennes antérieures au XVIe siècle.

C'est, en effet, seulement vers le milieu de ce siècle qu'on s'est décidé à faire usage du grès de Saint-Étienne, dont le grain très fin se prête à toutes les délicatesses du ciseau. Avant cette époque, on construisait généralement en granit dur, peu propre à la sculpture, et à part quelques-uns des monuments dont il sera question plus loin, les statues étaient généralement taillées dans le bois. Peu de celles-ci sont arrivées jusqu'à nous. Les plus remarquables sont conservées à *Vernay*, à *Grezolles*, à *Saint-Laurent-sous-Rochefort;* elles représentent la Vierge mère ou Sainte Anne grand'mère.

En pierre, signalons trois statues couchées antérieures au XVIe siècle : celle de Guy IV, comte de Forez, dans l'église de Notre-Dame de Montbrison, et celles de Hugues II de Chastelus, seigneur de Châteaumorand, et de Guillemette de Sennecey sa femme, provenant du couvent des Cordeliers de Charlieu et conservées au Musée de Roanne.

Vers la seconde moitié du XVe siècle, un certain nombre d'autres statues de pierre apparaissent. La plus ancienne et non la moins belle

est contemporaine du portail de l'église de Montbrison, construit par le duc Charles Ier de Bourbon et qui était terminé en 1459 [1]. C'est une



VIERGE DE LA CHAPELLE DE LA CHIRA.

(Église de Saint-Marcel d'Urfé.)

Vierge déjà debout et tenant l'enfant. La figure de la mère a une expression noble et sévère et les draperies sont remarquables. Cette

1. Dom Renon, *Chronique de Notre-Dame d'Espérance de Montbrison*, p. 143. — La Mure, Mss à la Bibliothèque de Montbrison, t. Ier, fol. 241.

statue occupe actuellement le centre du tympan du portail. Nous supposons qu'elle était primitivement sur un trumeau supprimé au siècle dernier.

On peut citer aussi, dans une chapelle de l'église abbatiale de la Bénisson-Dieu et abrités sous un curieux retable où les formes architecturales du temps s'associent de la manière la plus imprévue à des motifs d'ornementation purement romans, deux groupes : l'un de la Vierge debout, l'autre de Sainte Anne et de la Vierge debout aussi et la dernière portant son enfant. Sur la base d'un de ces groupes, qui n'est pas sans mérite, on lit le nom de l'abbé Pierre de la Fin (1460-1504), auteur probable de la décoration de la chapelle [1].

Nous indiquons seulement pour mémoire le triptyque d'Ambierle, suffisamment connu depuis les travaux publiés par M. Édouard Jeannez dans la *Gazette archéologique*, dans le *Forez pittoresque et monumental* et dans le *Roannais illustré*. Malgré leur mérite, les peintures restaurées et les sculptures détériorées qui décorent ce triptyque n'étonnent pas les artistes ou les archéologues qui ont parcouru les Pays-Bas. Cet art n'a rien de forézien.

Vers la fin du xv[e] siècle, la Renaissance fait son apparition en Forez et elle se révèle par des œuvres bien françaises et, pourrions-nous ajouter, bien locales, car on retrouve encore dans nos campagnes des types qui paraissent leur avoir servi de modèles. Telles sont les quatre statues que nous allons décrire, sculptées peu avant ou peu après l'année 1500 [2]. Elles appartiennent franchement à notre art national. Dans toutes se révèle une étude scrupuleuse de la nature; l'expression de la tête de la Vierge, naïve et délicate, contraste avec celle de l'enfant, souvent traitée avec moins de soin. Ces figures sont généralement caractérisées par un crâne arrondi, des lèvres épaisses, des joues pleines, des yeux en amande; l'ensemble de la tête est large, et tout le charme vient de l'expression. Ce type n'a rien de commun avec celui des principaux chefs-d'œuvre de l'antiquité; nous ne l'avons jamais rencontré dans la vallée du Rhône, tandis que plusieurs statues ou statuettes du Bourbonnais nous le rappellent. A ce point de vue, nous avons surtout remarqué la *Vierge allaitant l'enfant* au Musée de Moulins.

1. L'abbé Baché, *Abbaye de la Bénisson-Dieu*, p. 124 (Jeannez, L'*Art de la Bénisson-Dieu*, dans le Roannais illustré, 4[e] série, p. 71, avec planche).

2. Nous avons déjà signalé l'intérêt de ces statues dans une communication que nous avons eu l'honneur de faire au Congrès des Sociétés des Beaux-Arts (session de 1891), à l'École des Beaux-Arts.

Les draperies sont agencées avec science, largeur et variété.

Les statues qui font l'objet de cette étude ont donc entre elles beaucoup d'analogie; mais la diversité des matériaux employés a



VIERGE DE L'ÉGLISE DE L'HÔPITAL-SOUS-ROCHEFORT.

nécessairement modifié les procédés d'exécution, et il devient difficile de reconnaître celles qui peuvent être sorties de la même main. Pour deux d'entre elles, on peut, à la vérité, fixer avec une quasi-certitude le nom du donateur, mais celui de leurs auteurs reste inconnu. Espérons que nos archives publiques, encore imparfaitement fouillées,

nous le révéleront un jour. Il serait utile en effet d'avoir des détails sur ces artistes modestes qui négligeaient de signer des œuvres dignes de notre admiration. Pareil reproche ne peut certes pas être adressé aux artistes de notre temps!

II.

La *Vierge de la Chira, à Saint-Marcel, d'Urfé* (Loire) est le principal ornement d'une chapelle rurale fondée en 1508 par Claude Raybe de Galles, seigneur de Saint-Marcel, chanoine, comte de Lyon, chanoine de Notre-Dame de Montbrison et prieur de l'Hôpital-sous-Rochefort. Elle est, selon toute apparence, contemporaine de la chapelle.

La Vierge, debout, tient sur le bras gauche l'enfant à demi vêtu d'un lange. Le profil de la mère est plein de finesse.

De face, l'aspect est moins heureux. Bien que l'ensemble du groupe soit ample et même majestueux, il est empreint d'une certaine rudesse. La tête de la Vierge est plate, le nez épaté, les yeux en amande sont peu ouverts, la bouche manque de finesse, le front est trop large; l'arcade sourcilière nous paraît être la partie la plus délicate de l'œuvre. Le tout est traité d'une manière sèche et précise à l'excès. D'ailleurs, une veine grise de l'albâtre nuit beaucoup à cette sculpture et tache la figure de la Vierge. La tête est recouverte d'un voile léger, et le dos, d'une abondante chevelure entièrement dorée. Les vêtements sont bordés d'ornements, les uns peints en rouge, les autres en relief et dorés. Le manteau très ample était semé d'étoiles et de fleurs de lis dont il ne reste que peu de traces.

L'ajustement des draperies est compliqué. La robe, divisée en deux parties presque égales par une échancrure médiane, est assez mal agencée et la chute en est mauvaise. De nombreux plis sont accumulés autour des jolies mains qui soutiennent l'enfant. Malgré la perfection des détails, cette œuvre est, selon nous, la moins séduisante de celles que nous avons à décrire.

Si la figure de la mère manque de grâce, celle de l'enfant manque d'énergie et d'intelligence; des cheveux refouillés et bien exécutés dans leurs détails sont mal attachés sur cette tête molle et terne. L'état de conservation est satisfaisant, malgré de légères cassures. Hauteur : 1^{m},51. Albâtre blanc.

La *Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort* tient sur son bras l'enfant qui lui sourit. Les cheveux de la Vierge sont disposés en masses épaisses;

la tête se penche avec grâce, le front bombé n'amène aucune vulgarité dans la physionomie, défaut que nous avons constaté dans la Vierge de la Chira; les yeux en amande, le nez légèrement arrondi,



SAINTE CATHERINE DE L'ÉGLISE DE CHAMPOLY.

la bouche et le bas du visage sont traités avec la plus grande délicatesse. La tête de l'enfant est ravissante, son expression est intelligente et gaie, ses cheveux sont bien plantés. La mère porte pour vêtement une robe à manches étroites croisée sur la poitrine et qui laisse

apercevoir un vêtement intérieur. Un manteau à larges plis est relevé sur le bras gauche pour recevoir l'enfant. Les mains sont élégantes. La chute des vêtements est belle et simple. En somme, ces figures offrent l'alliance bien rare d'une noblesse et d'une dignité parfaites avec une charmante simplicité. Le groupe, seulement dégrossi par derrière, offre sous tous les autres aspects un profil heureux.

Il est regrettable qu'on l'ait recouvert, il y a une trentaine d'années, d'une couche épaisse de badigeon. Il serait urgent de l'en débarrasser, et l'on verrait reparaître des détails dignes de l'ensemble de cette belle œuvre.

Il est à remarquer qu'une toile a été marouflée sur certaines parties des vêtements, la chevelure de la Vierge était dorée; il en était probablement de même de celle de son fils.

Hauteur : 1^{m},58. Bois de noyer.

Selon toute probabilité, cette statue n'est autre que l' « image ancienne très dévote » de Notre-Dame de Grâce qui, au rapport de l'historien du Forez, Jean-Marie de la Mure, mort en 1675, existait de son temps dans l'église du prieuré de l'Hôpital-sous-Rochefort. Ce prieuré avait pour titulaire, dès 1497, Claude Raybe de Galles, le même qui a doté la chapelle de la Chira de la statue précédemment décrite, et il est naturel de lui faire aussi honneur du don de celle-ci. Claude Raybe, issu d'une des plus vieilles familles du Forez, avait le goût des arts et faisait le plus noble usage de sa fortune. Outre la chapelle de la Chira, il fit bâtir à Grezolles, dont il était curé, une autre chapelle qu'il enrichit d'un précieux vitrail. L'église de Notre-Dame de Montbrison reçut aussi des preuves de sa générosité. « Aux grandes réparations qu'il fit en cette église, sa magnifique piété ajouta, dit La Mure, la garniture d'une tapisserie pour le chœur et un beau tabernacle d'argent massif pour l'autel du Saint-Sacrement [1]. » Il avait eu comme prédécesseur, en son prieuré de l'Hôpital, Guillaume Mastin de la Merlée, qui paraît y avoir exécuté des travaux assez importants, comme l'indiquent ses armes sculptées en plusieurs endroits; il eut pour successeur en 1510, Jacques de Vitry-Larière, doyen de Notre-Dame de Montbrison. On pourrait, à son défaut, attribuer à l'un de ces deux personnages le don de la Vierge de l'Hôpital [2].

1. Bibliothèque de Montbrison, papiers du chanoine La Mure, t. II, f° 18, v°.

2. *Astrée sainte*, liv. III, chap. XXIV. Cf. dom Renon, *Chronique de Notre-Dame de l'Espérance de Montbrison*, p. 177 et suiv.

La statue de *Sainte Catherine*, conservée dans l'église de *Champoly* (Loire), est debout. La sainte tient de la main droite une épée renversée et s'appuie de la gauche sur une roue armée de dents.



VIERGE DE NOTRE-DAME DU PILIER.

(Église de Saint-Galmier.)

L'œuvre est séduisante sous tous les aspects ; elle est spécialement remarquable de dos, à profil perdu, avec son abondante chevelure dénouée s'étalant sur le manteau aux plis longs et réguliers. Le

charme vient surtout de l'expression noble et naïve de la tête, car aucun des traits n'offre les caractères de la beauté classique : la bouche est grande, le nez relevé, les joues rondes et bouffies.

Les cheveux flottent sur les épaules, la robe est serrée par deux cordelières. Les manches sont fendues latéralement et rattachées de distance en distance. Sur les épaules est un manteau, retenu sur la poitrine par deux lanières reliées par un fermail en forme de rosace; il est ramené sous le bras gauche et entoure le droit.

Il y a un heureux contraste entre les petits plis du corsage et les plis très amples des autres vêtements.

La tête est ceinte d'une couronne formée de fleurons soulignés par un cordon de perles. La chaussure est terminée par une pointe légèrement arrondie. Certaines parties de cette statue rappellent le faire de la sculpture sur bois.

Les mains sont un peu trop grosses et vulgaires; néanmoins, l'ensemble est plein de noblesse et de distinction.

La hauteur est de $0^{m},77$. Le bloc de marbre de Carrare mis à la disposition de l'artiste devait être fort étroit, car pour en tirer la roue, il a dû donner à celle-ci une forme ovale et même en cintrer le plan.

Cette statue provient de l'église de Saint-Étienne d'Urfé, jadis paroissiale. On ne risque guère de se tromper en la regardant comme un don ou souvenir de Catherine de Polignac, première femme de Pierre II d'Urfé, morte en 1493. Celle-ci avait au château de la Bastie un superbe tombeau, où son effigie était coulée en bronze. La statue que nous décrivons est peut-être due à l'artiste qui fit ce tombeau et a été exécutée en même temps.

La statue de *Notre-Dame du Pilier à Saint-Galmier* (Loire) est adossée, comme son nom l'indique, à un pilier de l'église paroissiale où elle domine un élégant édicule du XVIe siècle. La Vierge, debout, s'appuie sur la jambe droite. La taille est fortement cambrée. L'enfant repose sur le bras droit de la Vierge; il lève les yeux au ciel et sa mère abaisse les siens sur lui; de la main gauche, il tient un cordon attaché à la patte d'un oiseau. L'expression de la tête de la Vierge est fine, naïve et très délicate; elle nous rappelle certaines figures de Léonard de Vinci, bien que le groupe appartienne évidemment à l'art français.

Il semble qu'une tête aussi charmante devrait être celle d'un corps svelte recouvert de vêtements très simples; il n'en est rien. Les proportions paraissent courtes et les plis des vêtements, comme

jetés au hasard, ne sont pas en harmonie avec les mouvements du corps.

L'expression de la tête de l'enfant est d'un naturalisme assez vulgaire, comme il arrive dans beaucoup de statues du même genre à cette époque; le costume de la Vierge est riche et compliqué; la tête est recouverte d'un voile rejeté dans le dos et orné de bandes froncées transversalement et de deux rangs de perles qui se réunissent au-dessus du front sous un large bijou en forme de rosace. De ce voile s'échappe une abondante chevelure; deux masses de cheveux s'en détachent pour encadrer gracieusement le visage et retombent sur les épaules. La Vierge est habillée de trois vêtements superposés et très ornés sur les bords. Cette statue était recouverte d'un lourd badigeon qui a été enlevé il y a environ quarante ans et sous lequel on a retrouvé des traces d'or et de couleur.

Hauteur : $1^{m},37$. Pierre calcaire.

Cette statue, qui a toujours été l'objet de la vénération des fidèles, ne devait pas occuper avant la Révolution la même place qu'aujourd'hui; elle semble avoir remplacé une *Pietà;* en 1793, la famille Point, chargée du soin de l'habiller aux grandes fêtes, la cacha chez un nommé Bernard, tonnelier, au milieu d'un amas de futailles. C'est ainsi qu'elle échappa aux émissaires du proconsul Javogues, de sinistre mémoire.

A côté de ces œuvres capitales, il serait facile de citer un certain nombre d'autres sculptures intéressantes, quoique d'une moindre valeur artistique : nous pouvons indiquer le piédestal d'une croix, située près de la fontaine de Saint-Fortunat, à Miserieu. Il est décoré d'un bas-relief remarquable, apporté d'ailleurs, représentant un ange entouré de moulures gothiques.

L'église de Miserieu renferme, elle-même, un bénitier en pierre calcaire supporté par une statue décapitée, d'un bon style et largement drapée, qui doit remonter à la même époque.

F. THIOLLIER.

(La fin prochainement.)

CORRESPONDANCE D'ITALIE

LA RÉORGANISATION DES MUSÉES FLORENTINS

(PREMIER ARTICLE.)

I. — LE MUSÉE DE SANT'APOLLONIA.



L vaut mieux, ayant à parler de Florence, taire les petites erreurs de la chère et charmante cité, qui ne doit entendre que des louanges. Je n'insisterai donc pas sur la démolition du Ghetto et de cette curieuse place du Vieux-Marché, d'où a disparu l'élégante Loggia del Pesce, de Vasari, pour faire place à un Victor-Emmanuel de bronze, pesamment assis sur un cheval d'omnibus, et regardant, la main à la couture du pantalon, les bâtisses prétentieuses et laides, dans le style de la Rome nouvelle, que l'on élève alentour en toute hâte. Les gens de goût ferment les yeux en traversant une place qui fort heureusement demeurera unique dans Florence. Pourquoi la ville n'a-t-elle pas réservé les deniers jetés à cette œuvre ingrate pour l'acquisition des jardins Ruccellai, maintenant vendus par lots, comme terrain à bâtir, ces jardins vénérables encore peuplés des cyprès et des ifs au pied desquels ont devisé les hommes illustres de la Renaissance !

Ces malheurs ont une compensation. On restaure habilement des églises, on ouvre ou on agrandit des musées.

A Santa-Trinita, où l'on travaille de façon active et intelligente, on découvrait, l'été dernier, une fresque de Ghirlandajo représentant Auguste et la Sibylle, au front de cette chapelle des Sassetti où l'admirable décorateur a peint l'histoire de saint François.

Le marquis Ginori, directeur des antiquités et beaux-arts de Toscane, et la commission qu'il préside, dont font partie des gens instruits et expérimentés, comme M. del Moro, l'architecte ingénieur chargé des travaux du Dôme, tiennent à honneur d'enrichir les musées de Florence. Tâche agréable et relativement facile, car les magasins des Offices, à la différence des fameux greniers du Louvre,

débordent d'œuvres d'art. On a résolu en principe d'ouvrir de nouvelles salles aux Offices, qui recevront tous les anciens tableaux conservés à l'Académie. L'Académie, ce charmant musée si mal éclairé, où l'on prépare aussi deux nouvelles salles, deviendra dès lors le réceptacle des innombrables produits de Vasari et de son école. Ces peintures inédites que l'on tire des magasins sont classées en quatre séries : les deux premières séries renfermant des œuvres excellentes ou intéressantes, sont réservées aux Offices et aux petits musées nouveaux, comme celui de Sant'Apollonia; la troisième série, composée d'œuvres de décadence et d'exécution médiocre, doit aller à l'Académie, et surtout dans les interminables salles du couvent de San-Salvi, hors les murs, ce même couvent où l'on admire la Cène d'Andrea del Sarto. Et la quatrième série? Eh bien, ne sachant où la mettre à San Salvi, dont les murs sont couverts, on la jette sur les parquets, elle sert de tapis aux visiteurs.

Trois inaugurations ont été faites, l'an dernier : au printemps, celles des Musées de Sant'Apollonia et de Santa-Maria del Fiore; à l'automne, celle de la collection Carrand, au Musée du Bargello.

Les pèlerins de Saint-Marc, au sortir des frais et célestes rêves de l'Angelico, n'ont que quelques pas à faire pour rencontrer, au couvent de Sant'Apollonia, la Cène farouche d'Andrea del Castagno. Aujourd'hui ce n'est plus une fresque seulement, c'est tout un musée que l'on trouve réuni en deux petites salles du vieux couvent mutilé et transformé en magasin militaire. L'administration des Beaux-Arts a eu l'excellente idée de grouper autour de la Cène la série de fresques provenant de l'ancienne villa Pandolfini à Legnaja, que possédait, on ne sait pourquoi, le Musée du Bargello. Pénétrons, sans nous arrêter à la première salle, dans la haute pièce étroite qui renferme les principales œuvres du maître. Le jour y est défectueux; ce n'est qu'une partie de l'ancien réfectoire, coupé depuis longtemps par un mur. Le *Cenacolo* occupe, jusqu'à mi-hauteur, la paroi du fond. Au-dessus se déploie une grande composition retrouvée l'année dernière sous le badigeon, et qui n'a malheureusement pas obtenu encore l'honneur de la photographie. Elle est divisée en trois parties, de façon très naturelle, par les deux fenêtres cintrées qui éclairent la salle. Au centre, c'est le Christ en croix, pleuré par les saintes femmes ; six anges à longues robes volent autour de la croix avec des gestes de désespoir parfois un peu forcés et d'une raideur disgracieuse. A droite, la Mise au tombeau, dont les figures sont détériorées. A gauche, la Résurrection, de beaucoup le morceau le plus intéressant. Le Christ, tenant sa bannière d'une main, et de l'autre rassemblant les plis du suaire qui découvre en partie son corps, pose un pied sur le rebord du sarcophage, et va s'élancer. Devant le sarcophage deux soldats sont couchés et dorment en des attitudes excellentes; on aperçoit en arrière la tête d'un troisième gardien. Le fond est formé de collines grises. Le coloris, très clair, offre un contraste saisissant avec le ton brunâtre du *Cenacolo*, anciennement couvert d'un vernis épais, qui d'ailleurs l'a conservé. Sans doute il serait imprudent de prononcer le nom glorieux de Piero della Francesca devant cette œuvre inégale et forte; mais il faut songer que Piero était bien jeune lorsqu'il travaillait, vers 1440, avec Andrea del Castagno et Domenico Veneziano, aux fresques de Santa Maria Nuova; il faut songer surtout à la ressemblance frappante qu'offre cette fresque de la Résurrection du Christ avec la fresque de même sujet peinte en

1445 à l'hôtel de ville de Borgo-San-Sepolcro, fresque admirable de science et d'expression, que Mantegna devait imiter dans son retable de San-Zeno[1].

Aux trois murailles nues de la salle du *Cenacolo* sont accrochées les fresques, reportées sur toile, de la villa Pandolfini. Un dessin d'ensemble reproduit la disposition primitive des figures, avant qu'on les eût très sottement séparées de leur encadrement architectural. Andrea, ayant à décorer une longue paroi, percée en son milieu d'une porte, l'avait divisée par des pilastres peints en neuf panneaux couronnés d'une large corniche, au dessus de laquelle s'ébattaient en trois compartiments neuf *putti* soutenant des guirlandes de laurier. Au haut de la porte, et au centre de la décoration, était la demi-figure de la reine Esther, ayant à sa droite, debout en quatre panneaux voisins, la charmante Sibylle de Cumes et trois guerriers hommes d'État, Niccolo Acciajuoli, Farinata degli Uberti et Filippo Scolari, à sa gauche la reine Thomyris et les trois grands écrivains d'Italie, Dante, Pétrarque et Boccace. Je ne sais si les fresques d'Andrea ont souffert de leur transport d'un musée à l'autre, mais elles auraient grand besoin d'une restauration habile; la plus belle de toutes, le Filippo Scolari, ce fier Pippo Spano si rudement campé, jambes ouvertes, tenant des deux mains et faisant fléchir sa large épée, et regardant au loin, l'œil pensif sous ses cheveux noirs, comme attentif à un bruit de guerre, Pippo Spano, placé dans un coin sombre de cette salle déjà mal éclairée, se meurt de nombreuses blessures; l'enduit, mal fixé sur la toile, s'en va par larges écailles.

La petite salle attenante renferme quelques peintures qui méritent attention et sympathie. Je cite tout d'abord une *Adoration de l'Enfant Jésus dans la forêt*, composition exquise exécutée sinon de la main de Fra Filippo Lippi, du moins en son atelier et sous son inspiration directe. C'est la quatrième œuvre de ce genre que l'on peut attribuer à ce peintre inégal qui a eu parfois les plus délicates idées. Deux tableaux analogues sont à l'Académie de Florence, un autre au Musée de Berlin; ce dernier serait, au jugement de M. Bode, « l'expression la plus complète du talent de l'artiste, dont le charme incomparable réside précisément dans le calme religieux des personnages associé à un profond sentiment de la nature, surtout dans la représentation délicieusement finie de la forêt et de toutes ses beautés[2] ». Je ne sais si la peinture de Sant' Apollonia aurait droit aux mêmes éloges, mais la Vierge y est bien gracieuse dans sa robe verte bordée d'or. Elle s'agenouille avec une tendresse chaste et si grave devant Jésus couché à terre! En haut apparaissent le Père Éternel et la Colombe rayonnante de l'Esprit saint. A quelque distance vers la gauche, parmi les rocs et les cyprès, on aperçoit saint Bernard accoudé. Près de la Vierge s'épanouit toute une moisson de charmantes fleurs, lis, iris et roses, peintes avec une précision et une fidélité que Botticelli égalera, mais ne surpassera point. Une riche bordure claire de fruits et de feuilles se détachant sur un fond d'or entoure ce petit chef-d'œuvre encore intact, malgré quelques piqûres dans le panneau et une patine un peu sombre.

Une *Adoration des Mages*, de Domenico Ghirlandajo, réunit de très aimables

1. Panneau du Musée de Tours, reproduit par M. Müntz dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, tome II, page 593. La fresque de Piero est gravée au tome Ier, page 344.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVII, 2e période, p. 478.

figures dans un des décors préférés du grand peintre : une architecture laissant entrevoir au fond un lac fermé de collines bleuâtres. Le panneau a beaucoup souffert.

Un *Christ en croix*, entre la Vierge et saint Jérôme, rappelle de près le style de Castagno par la sécheresse du dessin et l'énergie douloureuse des visages.

Au-dessus de la porte est placée une *Pietà* très intéressante. J'y remarque, à gauche des saintes femmes, un saint Sébastien aux longs cheveux bouclés, ayant cette expression tendre et plaintive si aimée de Botticelli. On doit regarder encore une grande *Crucifixion* de Neri di Bicci, et la *Vierge remettant sa ceinture à saint Thomas,* de Raffaellino del Garbo.

ANDRÉ PÉRATÉ.

(*La suite prochainement.*)



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



Le mois de mai, c'est chose convenue, voit éclore les expositions. A Londres comme à Paris, il amène le cortège des salons officiels. Ici nous sommes moins précoces; le grand Salon de l'année qui se tiendra à Gand, n'a lieu que dans quelques semaines. Il doit célébrer le centenaire de la Société gantoise d'encouragement des Beaux-Arts. Pourtant le renouveau nous a procuré un ensemble d'événements artistiques d'ordre secondaire, dont le souvenir mérite d'être recueilli.

Il y a quelques mois déjà, un homme de goût et d'initiative, artiste lui-même, M. de Saint-Cyr, a installé, rue Royale, une coquette galerie dont la situation assurait d'avance le succès. On y a vu, à diverses reprises, des collections choisies de productions artistiques, formées à l'aide d'éléments empruntés aux cabinets d'amateurs d'élite. Dans un but de charité nous avons eu ainsi, au cours des dernières semaines, des expositions qu'il est permis d'envisager comme une bonne fortune pour quiconque estime que le progrès, en matière d'art, est absolument en sens inverse de l'étalage surabondant des toiles dont la production hâtive pourra seule expliquer à nos continuateurs une fécondité dont, avant la nôtre, aucune époque, n'a, que je sache, donné l'exemple.

Pour faire suite à l'Exposition des portraits organisée en 1891, 1892 nous a donné les *Cinquante chefs-d'œuvre*, exposés au profit de l'Hospitalité de nuit. « Chef-d'œuvre » est un mot d'acception très diverse, au gré des points de vue de ceux qui l'emploient. On ne saurait nier toutefois que, dans la circonstance actuelle, exclusivement formée à l'aide d'éléments empruntés à des collections locales, l'exhibition dont il s'agit, sans mettre en ligne seulement des chefs-d'œuvre, n'en a pas moins réuni des travaux ayant pour signataires des maîtres dont le nom se rattache avec autorité au mouvement artistique contemporain. Decamps, Delacroix, Meissonier, Jules Dupré, Corot, Fromentin, Courbet, Troyon, Daubigny, Millet, Théodore Rousseau, Diaz, Vollon, Roybet, Isabey; seul, Detaille, par un privilège dont rien, sans doute, ne l'exposait à déchoir représentait les vivants dans cette assemblée d'illustrations disparues.

L'École française, vous l'aurez constaté, faisait à elle seule les frais de cette

galerie improvisée; et elle les faisait avec une supériorité qui n'a excité de surprise qu'au point de vue de la provenance des œuvres, toutes tirées de collections bruxelloises. On ne se doutait pas, en effet, eu égard à l'avide recherche des œuvres de vos chefs d'école et aux sacrifices que comporte leur possession, que la capitale recelât de quoi constituer un ensemble si distingué d'échantillons de leur talent. Je parle surtout des paysages; les sujets à figures étaient en minorité, ce qui d'aileurs s'explique.

Cinq Dupré, tous de qualité supérieure, mais spécialement le *Soleil couchant* et le *Clair de lune*, marines de la collection Dekens, ont fait sensation. La *Méditerranée*, de Courbet (1857), n'a pas réuni de moindres suffrages, et les *Bords de la Tamise*, par Daubigny, un paysage de 1873 de la collection Lyon, — représentée à elle seule par treize peintures dont deux Delacroix : les *Lions à la source et le fleuve Sebou;* trois Diaz : le *Bracelet*, les *Conseils de l'Amour* et un portrait de grandeur naturelle, sur fond bleu-turquoise; un Fromentin : le *Simoun;* et un Regnault : une admirable tête de Nubien, — évoquait sans y rien perdre de son originalité, le souvenir de John Constable. De la collection Van den Eynden, étaient venus les *Convulsionnaires de Tanger*, de Delacroix; la *Veillée* et la *Bouillie*, de Millet, trois pages qui figurèrent avec honneur à la centennale de 1889, de même que le curieux Garbet au baron Goethals, la *Fête d'une commune près de Paris*, daté de 1837. De la collection Lyon était venu encore le beau Fromentin : les *Gorges de Chiffa*, tandis que le *Lac de Bellegarde* (coll. Cardon), la *Chaumière* (coll. Hèle), la *Campagne romaine* (coll. Dutoict) et le *Cavalier* (coll. Lyon), faisaient à Corot une représentation infiniment remarquable.

La présence d'un Meissonier fameux, le *Guide* (1883), de la collection Crabbe, avait de quoi compenser par son importance le nombre relativement restreint des sujets à figures. Irréprochable par la précision du détail, la justesse des attitudes et l'entente générale de toute chose, cet épisode des guerres de l'Empire, où une troupe de dragons descend une côte boisée sous la conduite d'un paysan alsacien, a plus surpris que charmé. Les figures, plus grandes que d'ordinaire, donnaient une impression de sécheresse, d'âcreté, et la verdeur des habits d'uniforme avait peut-être elle-même pour effet de faire naître une sensation acide. Avec cela des prodiges de conscience et d'étude approfondie de la réalité.

Mme Cardon avait tiré de sa riche galerie un Decamps superbe, bien qu'inachevé : le *Christ dans le prétoire*, page de la plus haute conception dramatique et, sous le rapport de l'exécution, digne en tout du maître. Et puisque le mot chef-d'œuvre a été hasardé je l'adopte sans scrupule pour la *Partie d'échecs* de Roybet (coll. Van den Eynden), assurément la plus importante des œuvres de son auteur par les dimensions, le nombre des figures, la composition et la distribution supérieure de la lumière.

Par sa date même, le *Guet-apens* d'Isabey (1875) ressuscitait un genre dont le culte, aujourd'hui bien délaissé, s'expliquait, sachons en convenir, par de multiples séductions. Ne compose ni ne peint avec cette adresse-là qui veut, et si rien ne paraît moins probable qu'un retour vers le romantisme, le caractère rétrospectif de l'exposition n'en donnait pas moins un attrait plus vif à cette rencontre de systèmes opposés. En dehors de l'importance des éléments elle a eu ainsi, dans ses proportions restreintes, une valeur enseignante très considérable. Pour la plupart, les jeunes artistes belges ne connaissent que de nom les maîtres de l'Art français; ils garde-

ront, j'en suis persuadé, le souvenir très vivace des pages qu'on leur a fourni l'occasion d'étudier.

Chose attendue, d'ailleurs désirée et bien légitime aussi, l'Exposition a eu, dès le lendemain de sa clôture, une suite normale dans une réunion de cinquante-cinq tableaux de l'École belge, réputés « chefs-d'œuvre » à leur tour et destinés, semble-t-il, à représenter ce groupe intéressant de notre école formé sinon directement aux enseignements de la vôtre, tout au moins sous ses influences irrécusables. Ceux que leurs souvenirs reportent à quarante ans remontent aussi au début de ce mouvement qui, à Paris même, a trouvé des représentants parmi les célébrités : les deux Stevens, Willems, G. de Jonghe, de Knyff. En Belgique : Louis Dubois, Hippolyte Boulenger, Louis Artan, maintenant disparus, ont laissé une œuvre considérable et dont les inégalités n'effacent point leur sentiment distingué des exigences picturales s'affirmant parfois avec rudesse en présence des mièvreries enfantées par la mode.

La réunion dont je m'occupe ne devant comprendre que les travaux d'artistes défunts, Boulenger, Artan, Dubois, de Knyff y étaient en force, avec Navez, Gallait, Leys, Madou, Verboeckhoven, de Winne, Ch. de Groux, Fourmois, Henri de Braekeleer, Agneesens, Huberti pour compléter un ensemble de spécimens très dignes d'être revus, car beaucoup avaient figuré à des expositions antérieures, ici même. Certaines œuvres de Boulenger et d'Agneessens avaient paru la veille seulement à la vente Lequime; on en a vu d'autres à l'Exposition des portraits du siècle l'an dernier. Elles valaient d'ailleurs, je l'ai dit, d'être revues et, bien certainement, une visite à l'Exposition ne vous laissait pas sous le sentiment de choses démodées. Je crois bien que le public d'aujourd'hui s'identifie mieux que celui d'il y a un quart de siècle avec des œuvres comme le *Chevreuil mort* (1863) et la *Nature morte* (1877) de Louis Dubois. Que ces deux peintures se ressentent de l'influence de Courbet, c'est indéniable; elles n'en restent pas moins des morceaux distingués. Gallait, qu'on a eu la malencontreuse idée de représenter par une bien impersonnelle réduction, des *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes,* Verboeckhoven avec un *Pâturage* fait tout entier de recette, ne retrouvent évidemment pas leur faveur d'il y a trente ans. *Guarda e passa*..... Leys et Madou se tiennent mieux, bien que leur œuvre offrît, et sans trop de peine, de quoi justifier leur réputation d'une manière plus précise. Pour Leys les réductions des figures décoratives destinées à l'Hôtel de Ville d'Anvers, non plus que le Saint Luc, réduit également d'après la grande figure composée par le maître pour la décoration de sa propre demeure, ne constituaient ici une représentation bien mesurée à la valeur du grand artiste. De même l'intérêt de l'esquisse de la *Chasse au rat* de Madou est bien atténué par le souvenir que tout le monde a gardé de cette composition, sans cesse raffraîchi par la belle estampe de Meunier.

Le *Banc des pauvres* de de Groux est, dans l'histoire de l'art belge, un événement. Vulgarisé par la lithographie, il fit son apparition au petit salon de la Société d'harmonie d'Ixelles, en 1854. Il obtint du succès mais sans trouver d'acquéreur, c'était trop triste. De Groux, mort il y plus de vingt ans déjà, avait débuté, sous Navez, comme peintre de sujets religieux et même suivi les cours de l'Académie de Dusseldorf, alors très prônée. Mais rien ne traduit moins ces influences que l'œuvre de la partie moyenne de sa vie, consacrée à illustrer, avec un rare sentiment dramatique, certains côtés de la vie populaire. Rien qu'à la petite exposition de la rue

Royale nous trouvons : les *Adieux du conscrit*, le *Jeudi Saint*, le *Pèlerinage de Dieghem*, le *Curé au viatique*, les *Flâneurs*, choses vues et profondément ressenties, que d'autres ont reprises et peut-être poussées plus loin, — matériellement, — mais non surpassées en réelle profondeur d'expression. Le Musée de Bruxelles possède une assez bonne représentation de de Groux, le Tassaert de l'École belge. De complexion délicate, il languit pendant bien des années; d'instinct son cœur allait aux souffrances, sans que, du reste, il se posât en réformateur. Ses œuvres, souvent assez gauches, n'en laissent pas moins une impression profonde, comme, par exemple, le *Bénédicité* et le *Junius prêchant* du Musée de Bruxelles, où la puissance du sentiment rachète ce qu'il peut y avoir d'imperfection dans la forme.

Hippolyte Boulenger fut, également, un novateur. Son paysage, exposé par M. Hèle, une *Lisière de forêt en automne* (1865), est sinon la première, tout au moins une des premières tentatives de l'artiste dans le genre qui devait illustrer son nom. Boulenger approchait alors de la trentaine. Il avait fait d'une manière assez décousue des études de la figure humaine; je doute fort qu'il eût jamais songé au paysage; aucune œuvre de lui n'avait paru dans une exposition. Poussé par ce maître suprême : le besoin, fixé à la campagne, on vit subitement se révéler en lui de prodigieuses facultés d'assimilation. Était-il paysagiste-né? avait-il trouvé sa vocation? je n'en sais absolument rien; de son temps on songeait peu à se vouer au paysage en Belgique; il y fallait des études très spéciales, une touche particulière pour la feuillée de chaque essence d'arbre. Quoi qu'il en soit, Boulenger rompit avec tout cela. Son intelligence éveillée, son goût très fin lui permirent de choisir ses sites d'une façon capitale. Notons, d'autre part, qu'il avait passé une partie de son enfance à Paris; il avait eu ainsi le bonheur de connaître Corot, Rousseau, Dupré dont le souvenir n'est pas sans laisser une trace dans ses œuvres. Sa carrière de paysagiste fut à peine d'une dizaine d'années. Elle lui permit, en somme, de figurer de son vivant même au premier rang des paysagistes belges. Le Musée d'Anvers poussait l'autre jour jusqu'à 9,000 francs son tableau de la *Petite Vanne* à la vente Lequime.

Un mot de cet événement artistique, car c'en fut un. Le D[r] Lequime, très répandu dans le monde des arts, moderniste passionné, avait consacré plusieurs années et pas mal d'argent à la formation d'une galerie de tableaux destinés surtout à illustrer l'École belge par cette catégorie d'artistes que l'on a pris coutume de désigner sous le nom de « jeunes »; le groupe indépendant, en un mot. Le praticien n'était du reste pas exclusif. Il eut d'excellents Harpignies, des Courbet, des Daubigny, des Jongkind. Les deux Stevens donnaient chez lui la réplique à Boulenger et Henri de Braekeleer. Il possédait de splendides dessins de Rops et même un tableau à l'huile, une plage fort remarquable, du maître aquafortiste.

Le public n'ignorait point que de la galerie Lequime des peintures remarquables d'artistes défunts avaient passé au Musée de l'État. Ces diverses circonstances, jointes aux sympathies personnelles moissonnées par ce passionné d'art, obligé pour des motifs de santé de séjourner loin du pays en abandonnant les œuvres réunies avec tant d'amour, tout cela avait donné à la collection Lequime un relief de plus. Et comme, d'autre part, nulle collection d'ensemble du groupe artistique représenté par la galerie Lequime n'a jusqu'ici passé en vente, je crois bien que l'expérience avait la valeur d'un critérium. Malgré tout, ses prix sont restés très

inférieurs à l'attente. J'y insiste moins pour en tirer conséquence que comme évidence nouvelle à l'appui de ce fait touché à plus d'une reprise dans nos correspondances, que si l'amateur belge ne recule pas à l'occasion devant quelque achat considérable pour enrichir sa galerie, ce n'est pas dans les ventes publiques que, d'ordinaire, il se hasarde. De ceci résulte qu'il n'y a point de cote bien décisive pour les œuvres belges. A part le paysage de Boulenger, mentionné ci-dessus et payé 9,000 francs par un amateur bruxellois, une seule œuvre belge, — un tableau de Verwée, d'ailleurs fort remarquable, — est allée à 5,000 francs. Les Courbet, dont pas un n'était signé, n'ont pas donné davantage, à l'exception d'un paysage, le *Miroir de la Loue*, adjugé à 7,100 francs. Les *Bords de l'Oise*, de Daubigny, 4,100 francs. L'ensemble de la collection a donné environ 90,000 francs. M. Lequime a offert au Musée de Bruxelles un curieux de Jonghe, figures presque grandes comme nature : les *Pèlerins*. Ce tableau est antérieur au départ de l'artiste pour Paris. Il n'est, du reste, pas exceptionnel dans son œuvre. L'église des Jésuites, à Bruxelles, possède de de Jonghe le martyre d'un saint, exécuté dans la manière de Tony Johannot et de Roqueplan. L'artiste peignit, de plus, une grande toile de la *Visitation* pour le couvent de ce nom.

La collection d'un autre amateur bruxellois, M. Henri Lambert, a fait passer sous le feu des enchères, presque au lendemain de la vente Lequime, un très bel ensemble de productions françaises et belges. On n'a fait cette fois que 41,000 francs bien qu'il y eût un superbe Courbet, une *Corbeille de fruits*, signée et datée de Sainte-Pélagie (2,300 francs); un Daubigny admirable, presque une esquisse, un coin d'étang, sous un ciel strié de nuages gris; le bord de l'eau couvert de nénuphars (2,700 francs). Une très belle esquisse du même, 85 francs. Deux excellents Jules Dupré, tout petits d'ailleurs, 6,500 et 5,000 francs; un *Hallebardier* de Roybet 1,300; une *Vache* de Troyon, très petit tableau aussi, 4,500 francs. Cela nous fait au delà de 22,000 francs, si bien que 18,000 francs à peine suffisent à payer de très belles choses, signées d'ailleurs : Alfred et Joseph Stevens, deux Madou, un très bon Louis Dubois, deux Henri de Braekeleer, un Calame, un Artan, un Böhm, deux fort bons Verwée, un Théod. Weber. Il y a, comme vous voyez, de quoi réfléchir. La Belgique est, je crois, le pays de l'Europe où l'on compte le plus d'artistes. C'est exclusivement comme peintres et sculpteurs qu'ils songent à se produire. Ni journaux illustrés, ni revues de quelque importance auxquels soient attachés des dessinateurs. Pas de graveurs sur bois; à peine un graveur en médailles! C'est donc exclusivement du pinceau et du ciseau que doit vivre l'École!

Dans la préface du catalogue d'une exposition toute récente, et dont le signataire n'est autre que M. Camille Lemonnier, je relève cette phrase : « L'Art contemporain flamand, plus que nul autre, assume la tristesse d'un martyrologe. » L'intervention officielle, si grandement sollicitée par les artistes, est assurément bien impuissante en présence de tout ce que l'on attend d'elle. Les travaux que l'État pourra demander à quelques artistes, resteront sans influence sur le goût du public, et si quelque peinture va, de temps à autre, au sortir d'une exposition, garnir les parois d'un salon ministériel ou même d'un Musée, il est rare que la rosée budgétaire trouve à féconder des talents de pousse bien vigoureuse. Qui désire s'en convaincre n'a qu'à visiter une salle récemment ouverte au Musée moderne de Bruxelles et où ont pris place les plus récentes acquisitions de l'État. Il me peinerait de croire que

nous avons là ce que les derniers salons de peinture ont produit de meilleur.

On peut voir, dans la même salle du Musée, deux œuvres léguées à l'État par M. Champion de Villeneuve et exposées sous le nom de Géricault. Un *Général suivi de son état-major* (il s'agit d'Alexandre I[er] de Russie) et une *Chasse à l'ours*. S'il a pu m'arriver de déplorer le peu d'empressement que mettent les particuliers à enrichir nos musées, je me rétracte : Si nos galeries publiques ne sont destinées à recevoir que de pareils accroissements, il faudra que la loi intervienne pour prohiber toute donation ultérieure. Léguer à un Musée et sous le nom illustre de l'homme qui a signé le *Naufrage de la Méduse,* deux productions aussi vraiment lamentables et dont, par surcroît, l'une, la *Chasse à l'Ours*, reproduit certainement un tableau de Querfurt ou de Pierre Potter, constitue, en somme, une plaisanterie dont les plus généreuses intentions ne suffisent pas à faire absoudre l'auteur.

On s'occupe sérieusement à Bruxelles de la constitution d'une Société d'Encouragement des Beaux-Arts, modelée sur les institutions qui, depuis plus d'un siècle, fonctionnent à Anvers et à Gand On sait qu'à Bruxelles c'est à l'État qu'incombe le soin des expositions. Le médiocre succès du dernier Salon de Bruxelles a remis sur le tapis, et cette fois de la manière la plus sérieuse, le projet déjà ancien, de grouper toutes les forces artistiques de la capitale, artistes et amateurs, en vue de l'organisation des Salons triennaux.

Le public serait admis, en retour de certains avantages, à s'associer à l'entreprise par sa souscription; l'État interviendrait par voie de subsides. Le principal avantage de la réforme serait d'intéresser plus directement le public aux choses d'art, l'exposition étant appelée à devenir eu quelque sorte la sienne.

A la tête des promoteurs figure le duc d'Ursel, membre du Sénat. Par tradition non moins que par goût, nul n'était mieux désigné pour donner à l'institution nouvelle l'impulsion nécessaire. Le effet, le grand-père du duc fut, dans les premières années du siècle, le président de la Société des Beaux-Arts qu'il s'agit de faire revivre.

A la mode anglaise, le Musée des Antiquités du Parc du Cinquantenaire nous a donné une *Loan Exhibition* de la collection des vases et terres cuites helléniques de M. Alph. Van Branteghem, un des ensembles du genre les mieux choisis que l'on sache en dehors des musées. S'il n'appartient pas au premier venu de faire une pareille collection, c'est moins encore au point de vue des ressources matérielles, pour considérables qu'elles soient, qu'au point de vue de l'étendue du savoir que suppose la recherche de ses éléments. M. Van Branteghem se révèle tout ensemble homme de goût et d'érudition. Il s'est, depuis un grand nombre d'années, appliqué avec une persistance fort grande à rechercher les produits de l'art de terre chez les Grecs, à toutes les époques de leur histoire. En dehors de la beauté des exemplaires, c'est surtout à réunir les types signés que s'est attaché le collectionneur. Il y est si bien parvenu qu'après le Musée Britannique, sa collection, m'a-t-on assuré, est celle où se rencontrent le plus de spécimens d'auteurs connus. Dès le VII[e] siècle nous rencontrons ici des noms de potiers illustres, ces potiers dont le nom même se confond avec les origines de l'art. Il va sans dire que, pour signer un vase, il fallait que son auteur le jugeât parfait. Il y a ensuite cette autre circonstance qu'une œuvre signée sert de détermination aux spécimens de même origine. Plût

au Ciel que nos peintres du moyen âge se fussent préoccupés plus souvent d'authentiquer leurs œuvres!

Outre la qualité du décor et l'élégance de la forme, M. Van Branteghem s'est occupé de la variété de destination de ses types. Il n'a pas été moins heureux, je pourrais dire moins entendu sous ce rapport que sous les autres. Il nous a fait voir tout un ensemble de vases tour à tour votifs et honorifiques, usuels et funéraires, admirables de forme et de décoration. Prodigieuse, une série de huit coupes à fond blanc, trouvées à Athènes en 1890 ; le décor, purement linéaire, révèle peut-être au delà de tout le reste de la collection la supériorité des maîtres grecs dont, à peine faut-il le dire, les vases à fond rouge accusent le talent d'une manière bien moins complète. J'ajoute que ces œuvres si parfaites sont pourvues d'une signature, celle de *Sotadès*, et sont, jusqu'à ce jour uniques. Euphronios, dont le Musée de Bruxelles possède également un vase, est représenté dans la collection Van Branteghem par une coupe que l'on qualifiait l'autre jour à l'Académie « une des œuvres d'art les plus accomplies qu'on puisse rencontrer ». Il y a un vase signé deux fois par son auteur: Oikophelès.

Le groupe des terres cuites, à lui seul, comprend au delà de cent spécimens parmi lesquels s'en trouvent d'absolument déroutants. Plusieurs sont du reste célèbres, comme la *Silène et la Nymphe* et la *Victoire* de la collection Castellani, sans parler des types divers publiés dans les gazettes archéologiques de France et d'Allemagne. M. Frœhner a dressé un monumental catalogue de la collection Van Branteghem, catalogue destiné, semble-t-il, à consacrer bientôt un souvenir, car il confirme un bruit répandu depuis quelque temps que ce grandiose ensemble sera prochainement dispersé. L'Académie de Belgique s'en était émue. Elle a émis le vœu de voir l'État entrer en négociation avec le possesseur pour assurer au pays la conservation d'un si exceptionnel ensemble.

Une autre vente, de nature non moins spéciale, annoncée comme prochaine, est celle des études, calques de vitraux et vitraux délaissés par J.-B. Capronnier, peintre verrier, mort au mois de juillet de l'année dernière. Parisien de naissance, Capronnier était venu très jeune en Belgique où son père François, ancien employé de la manufacture de Sèvres, ressuscita l'art de la peinture sur verre, d'après les procédés anciens. On en savait si peu de chose en 1825, que lorsqu'il fallut réparer les fameux vitraux de Sainte-Gudule, à Bruxelles, on ne put s'y prendre autrement qu'à l'aide de morceaux de verre peints à l'huile. Capronnier, très au fait de son art, est l'auteur d'un livre considérable publié en collaboration avec Lévi : *L'Histoire de la peinture sur verre depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.* Il avait rassemblé une série précieuse de manifestations de la peinture sur verre à travers les siècles. C'est cette collection qui sera vendue avec les cartons, au nombre de plusieurs milliers des œuvres du maître. Ce chiffre paraît excessif; il est pourtant exact et fort explicable, si l'on songe à l'extension prise par la décoration archaïque des églises au cours du dernier demi-siècle. Capronnier avait placé de ses œuvres dans tous les pays de l'Europe et, chose remarquable, surtout en Angleterre et en Hollande, pays protestants. En Belgique, outre les vitraux qu'il a restaurés, il en a placé un nombre incalculable de nouveaux. Il avait pour associés ses fils, et des artistes de grande valeur parmi lesquels figurèrent Charles de Groux, dont il a été fait mention plus haut, et Ernest Kathelin, le gendre de Capronnier,

un dessinateur des plus experts en la branche spéciale illustrée par le vieux peintre.

Une manifestation à laquelle me semble devoir applaudir quiconque apprécie la valeur de la vulgarisation des sources authentiques et le prix des dates, « ces agrafes d'or, dont l'histoire, écrivait un jour Paul Mantz, se sert pour retenir les plis flottants de son manteau », réunissait à l'Hôtel de Ville de Bruxelles, le 1er avril, le collège communal et les amis de M. Alphonse Wauters, à qui sont dus tant de précieux travaux sur le passé de l'École flamande. Il s'agissait de célébrer le cinquantenaire de l'entrée en fonction de l'éminent archiviste. Né à Bruxelles en 1817, Wauters a aujourd'hui soixante-quinze ans et les porte avec une verdeur qui nous promet encore de précieuses contributions à l'histoire locale qu'il a si puissamment enrichie.

A peine ai-je besoin de rappeler ses études d'une portée plus générale, ses informations sur R. Van der Weyden, sur Hugues Van der Goes, sur Bernard Van Orley, sur Pierre Campana, sur l'architecte Van Bodeghem en grande partie l'auteur de Notre-Dame de Brou, dans la Bresse, sa restitution à Jean Bellegambe du retable d'Anchin, aujourd'hui conservé à Notre-Dame de Douai.

Chargé plus d'une fois de missions à l'étranger, Wauters a dressé une table précieuse des Chartes relatives à l'histoire de notre pays, existant dans les dépôts publics de France. En 1878, c'est à lui qu'a été adjugé pour la première fois le prix de 25,000 francs, institué par le roi pour récompenser les études entreprises dans le domaine des sciences, des lettres et des arts. A propos de la manifestation dont il s'agit, une liste des œuvres du jubilaire a été publiée par les soins de l'administration communale. J'y signale des lacunes en ce qui concerne l'histoire de l'art. On a omis de mentionner les articles insérés par Wauters dans l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc : Van der Weyden, Van der Goes, Bernard Van Orley et Michel Coxcie.

Notre jubilaire est l'oncle de M. Émile Wauters, le peintre éminent, aujourd'hui fixé à Paris, et de M. A.-J. Wauters, le distingué critique d'art.

MM. Frimmel et de Stuers se sont récemment occupés, dans la *Chronique des Beaux-Arts*, du peintre Nicolas Knupfer. Je me permets de signaler aux curieux le portrait de ce maître, peint par lui-même, et gravé par P. de Jode pour le *Gulden Cabinet* de de Bie. Voici ce que dit le texte de cette image : Nicolas Knupfer, *Peintre artificieux en figures. Il fit son apprentissage à Lipsic, chez Emmanuel Nysen, l'an* 1603, *et du depuis à Magdembourg. Il vint l'an* 1630, *tenir sa résidence en Utrecht, chez Abraham Blommart, où il a mis au jour quantité de pièces admirables tant pour le Roy de Danemarc, comme pour aultres grands princes et personnes curieuses.*

J'ajoute qu'on a vendu l'autre jour, à Bruxelles, à la salle Fievez, une *Assomption de la Vierge* du maître, curieuse petite peinture faisant partie de la collection Rauch.

HENRI HYMANS.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1892.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Das mittelalterliche Riga. Ein Beitrag zur Geschichte des norddeutschen Baukunst. Von W. Neumann. In-fol. Berlin, Springer.

Mittelalterliche Bau-und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Von E. von Flottwel. In-fol. Magdeburg, Wennhacke.

Ruine Arnstein bei Mayerling im Wiener Walde von Carl G. Kryspin, mit dem Plane des Ausgraben nach eigenen Aufnahmen des Verfassers. — Wien, Alfred Hölder, in-8°.

Schliemann's Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenä, Orchomenos, Ithaka im Lichte der heutigen Wissenschaft dargestellt von Dr. Carl Schuchhardt. Mit 2 porträts, 7 Karten und Plänen und 321 Abbildungen. Zweite verbesserte Auflage. — Leipzig, Brockhaus, in-8°.

Wand-und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus herausgegeben von Julius Lessing und August Mau. — Berlin, Georg Reimer, gr. in-fol.

Die Holz-Tektonik Vorder-Asiens im Alterthum und der Hekal Mat Hatti von Thomas Friedrich. In-4° Innsbruck, Wagner'sche Universitäts-Buchhand lung.

Dana e G. C. Chiecchio. Storia artistica illustrata del Santuario di Mondovi presso vicoforte 1595-1891. In-8°, Torino, G. Derossi.

Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen. Denkmälern von A. de Waal, mit 2 Tafeln und 21 Textbildern. In-8°, Freiburg im Breisgau, Herder.

The Tombs of the Kings of England by J. Charles Wall. Illustrations by the author. In-8°, London, Sampson Low Warston and C°.

Die Akropolis von Baalbek von Heinrich Frauberger. In-fol. Frankfurt A. M., H. Keller.

Milanese. Due novi affreschi in S. Bona presso Treviso. In-8°. Venezia, Cordella.
Estr. dal giornale *La Scintilla*, anno V, n° 13.

Das Wappen des grossherzoglichen Hauses Baden in seiner geschichtlichen Entwickelung... von Karl Freiherr V. Reuenstein. — Karlsruhe, O. Nemnich, 1892, in-4°.

Contributi alla storia dell' elemento calcidico d'Occidente. Archeologia di Leontini. Di G. M. Columba. In-4°. Palermo.

Mosaïque du chœur de la cathédrale d'Aoste. Son âge. Par A. Duc. In-8°, Aoste, Mensio.
Extrait du : *Bulletin de la Société académique, religieuse et scientifique du duché d'Aoste. T. XV*

Pouteviya zamétki o sévéré Rossii i. Norvegii N. V. Soustova. In-4°, Saint-Pétersbourg, Marksa.
Voyages archéologiques dans la Russie septentrionale et en Norvège.

Handbook of greek archaelogy by A. S. Murray. In-8°.
London, Murray.

Descripcion de algunos idolos peruanos del museo nacional de Chile por R. A. Philippi. In-8°, Santiago de Chile, Imp. Gutenberg.

The Romains of ancient Rome by J. Henry Middleton. 2 vol. in-8°, London, Black.

Santoni. Altare di majolica ai cappuccini di Camerino. Un trittico bruciato di Arcangelo di Cola da Camerino. In-8°, Camerino, Savini.

Kloster Limburg an der Haardt. Eine bauwissen schaftliche und geschichtliche

Abhandlung von W. Manchot, mit 54 Textillustrationen und 7 Tafeln. In-fol. Mannheim, E. Wasmuth.

L'Acropole de Suse, d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885 et 1886 sous les auspices du Musée du Louvre (troisième partie : Faïences et Terres cuites, contenant 62 gravures insérées dans le texte); par Marcel Dieulafoy. Gr. in-4°, Paris, lib. Hachette et Cᵉ. 25 francs.

Archéologie chrétienne, ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge; par M. l'abbé J.-J. Bourassé, président honoraire de la Société archéologique de Touraine. Edition revue et complétée par M. l'abbé C. Chevalier, historiographe du diocèse de Tours. In-8°, Tours, imp. et lib. Mame et fils.

La Fuite de Dédale, note sur une stèle étrusque à sujets mythologiques trouvée à Bologne; par M. Jules Martha, membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. LI).

Vieilles églises de France; par L. L. Buron. Illustrations de Hubert-Clerget, Felmann, Thorigny, etc. Petit in-4°, Paris, libr. Delagrave, 2 francs.

Le Trésor de l'abbaye de Saint-Louis de Verneuil; par l'abbé Porée. In-8°, 8 p. et planches. Caen, impr. et libr.

Extrait des *Comptes rendus du congrès tenu à Évreux par la Société française d'archéologie en juillet* 1889.

Notes sur l'ancien mobilier de l'église de Thevray; par V. E. Veuclin. In-8°, 4 p. Bernay, imp. Veuclin.

Iconographie et Symbolisme de l'église abbatiale de Fontgombaud; par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, imp. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1890).

Les Sépultures des évêques d'Évreux; par M. l'abbé Porée, curé de Bournainville. In-8°, Caen, imprimerie et librairie Delesques.

Extrait des *Comptes rendus du congrès tenu à Évreux par la Société française d'archéologie en juillet* 1889.

L'Art antique. Égypte, Chaldée, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Phénicie. Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie. In-8°, Paris, Firmin-Didot.

La Bijouterie des Goths en Russie; par le baron J. de Baye. In-8°, 16 p. et planche. Paris, lib. Nilsson.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. LI).

Promenades archéologiques. Rome et Pompéi; par Gaston Boissier, de l'Académie française et de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. 4ᵉ édition. In-16, Paris, lib. Hachette et Cᵉ.

Bibliothèque variée.

Le Gaufrier du Musée lorrain et ses similaires; par X. Barbier de Montault. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine* (septembre-octobre 1891).

Rapport sur la découverte de nouvelles peintures murales dans l'église de Saint-Jacques-des-Guérets; par M. l'abbé Haugou. In-8°, Vendôme, imp. Huet.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois* (octobre 1891).

Scènes de chasse sur des vases grecs inédits; par C. Fossey. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Revue archéologique, publiée sous la direction de MM. Alex. Bertrand et G. Perrot, membres de l'Institut.

Le Crucifix de l'église de Vautebis; par Mgr. X. Barbier de Montault. In-8°, Poitiers, imp. Blais, Roy et Cᵉ.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest* (3ᵉ trimestre 1891).

Résumé d'archéologie préhistorique, étude comparative; par E. Scalabrino, architecte. In-8°, Le Cateau, imp. Samaden et Roland.

Note de M. O. J. Richard au sujet des voies romaines. In-8°, Poitiers, imp. Blais.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest* (2ᵉ trimestre de 1891, séance du 16 avril 1891).

Le château des Ponts-de-Cé ; par V. Godard-Faultrier, directeur-conservateur du musée archéologique d'Angers. In-8°, Angers, imp. et lib. Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou.*

Etude à propos d'antiquités recueillies en Tunisie; par Louis Houdard, conservateur du musée municipal de Saint-Dizier (Haute-Marne). In-8°, Paris. lib. Steinheil.

La Sainte Tunique sans couture du Sauveur, conservée à la cathédrale de Trèves; par M. l'abbé Bénard. In-8°, Nancy, imp. Nicolle.

Notice sur un vase gallo-romain en verre, orné de peintures; par Emile Payard, directeur de la cristallerie de Baccarat. In-8°, Reims, imp. Monce.

Extrait du t. LXXXVII des *Travaux de l'Académie nationale de Reims.* Tiré à 60 exemplaires.

Rapport sur le congrès archéologique et historique de Bruxelles; par le baron J. de Baye. In-8°, Paris, libr. Nilsson.

Deux archéologues anglais à Carnac en 1834; par le docteur G. de Closmadeuc. In-8°, Vannes, imp. Galles.

Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan.*

Les Pierres chaldéennes, d'après le lapidaire d'Alphonse X le Sage, roi de Castille; par F. de Mély. In-8°, Paris, Imp. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

Histoire de l'art décoratif du XVIe siècle à nos jours; par Arsène Alexandre. Préface de Roger Marx. Ouvrage orné de 48 planches en couleurs, 12 eaux-fortes et 526 dessins dans le texte. In-f°, VIII-336 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. H. Laurens.
Titre rouge et noir.

Études, Souvenirs et Récits. Histoire, Poésie, Beaux-Arts; par J. Bonneton. In-8°, VIII-235 pages. Paris, librairie Lemerre.
Titre rouge et noir.

Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures: par N. Kondakoff, directeur au musée impérial de l'Ermitage. Édition française originale, publiée par l'auteur, sur la traduction de M. Trawinski, et précédée d'une préface de M. A. Springer, professeur à l'Université de Leipzig. T. 2. In-4°, avec 13 grav. Paris, imp. Ménard et Ce; libr. de l'Art.
Bibliothèque internationale de l'art.

Michel-Ange poète. Étude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie italienne du moyen âge et de la Renaissance (XIVe-XVIe siècle); par Gabriel Thomas. In-8°, Nancy, imp. et libr. Berger-Levrault et Ce. Paris, même maison.
Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas* (1890).

La Musique et le Dessin considérés comme moyens d'éducation, suivis de quelques lettres sur la musique classique; par G. Derepas. In-8°, Paris, lib. Poussielgue.

Impressions artistiques sur les musées de la Belgique et de la Hollande; par G. L. R. In-8°, Neufchâteau, imp. Beaucolin.

L'Art et la Nature; par Victor Cherbuliez, de l'Académie française. In-16, Paris, libr. Hachette et Ce.
Bibliothèque variée.

Le But de la peinture; par Émile Hervet. In-8°, Paris, 39, boulevard des Capucines.
Extrait de la *Revue de la France moderne* (août 1891).

L'Art sous la République; par Antonin Proust. In-18 jésus, Paris, librairie Charpentier et Fasquelle.
Bibliothèque Charpentier.

Le Réalisme et le Naturalisme dans la littérature et dans l'art; par A. David-Sauvageot. In-18 jésus, Paris, libr. C. Lévy.
Bibliothèque contemporaine.

Trois artistes chrétiens : Michel-Ange, Raphaël et Hip. Flandrin; par M. François Bournand, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École professionnelle catholique et à l'Association polytechnique. Préface par M. L. Ov. Scribe. In-4°. Paris et Lyon, Delhomme et Briguet.

L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse; par E. Pécaut et C. Baude. 4e édition. Grand in-16, avec grav. Paris, impr. et librairie Larousse et Cie.

Introductory Studies in greek Art. Second edition. By E. Jane Harrison. In-8°. London.

Des Conditions physiques de la perception du beau. Par J. L. Soret. In-8°. Genève. H. Georg.

Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika, von Alois Raimund Hein, mit 30 original-illustrationen. — Wien, Alfred Hölder, in-8°.

The present State of the fine arts in France, by Philip Gilbert Hamilton,... — London, Seeley and C.; in-fol.

Wâfen unde Wiegewalte der deutschen Ritter des Mittelalters von Richard Freiherr von Mansberg,... — Dresden W. Hoffmann, in-fol.

Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Von Ludwig von Scheffler. In-4°. Altenburg.

Venezia dall' alto. I. Camini (fumajuoli). Studio di G. M. Urbani de Gheltof con prefazione di Emma Perodi e 320 disegni di Luigi Lanza. In-8°. Venezia, C. Ferrari.

Fumagalli. Diego Sant' Ambrogio e Luca Beltrami. Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano. In-8°. Milano, Pagnoni.

Völkerschau, eine Sammlung von Erzeugnissen des Kunst- und Gewerbefleisses aller Zonen und Zeiten. In-fol. Aarau.

Geschichte der Wandteppienfabriken... des Wittelsbachischer Fürstenhauses in Bayern. Von Dr Manfred Mayer. In-4°, München, Hirth.

Carlomagno nell' arte cristiana. Saggio storico-critico di Baldassare Labanca. Illustrato con dieci incisioni. — Roma, Ermanno Loescher et C°, in-8°.

Garden-Craft old and new by the late John D. Sedding. Sixteen illustrations. — London, Kegan Paul, Trench, Trübner et C°, in 8°,

Eine pränestinische Ciste im Museum zu Karlsruhe von Kal Schumacher. — Heidelberg, August Siebert, in-4°.

Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus Marcellinus, herausgegeben von Joseph Wilpert. Mit 9 tafeln in Lichtdruck. — Freiburg im Breisgau, Herder, gr. in-4°.

Memorials of Edinburgh in the olden time by Sir Daniel Wilson. Second edition. — Edinburgh, Adam Charles Black, in-8°, 2 vol.

Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Von Wilhelm Henke. In-8°. Rostock, Werther.

Dr P. Albert Kuhn, O. S. B. Allgemeine Kunst-Geschichte mit über 1000 illustrationen. In-4°, Einsiedeln und Waldshut, Benziger und C°.

Deutsches Leben im XIV und XV Jahrhundert, von Dr Alwin Schultz. Grosse Ausgabe. In-8°, Wien und Prag, F. Tempsky.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Murillo et ses élèves, suivi du catalogue raisonné de ses principaux ouvrages; par Paul Lefort, inspecteur des Beaux-Arts. Illustré de 22 grav. In-4°, Paris, lib. J. Rouam et Cie.

Titre rouge et noir.

Les Peintures murales de l'église de Poncé (Sarthe), par H. Laffillée. In-4°, Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin.

Exposition de la Société des Beaux-Arts de Nice de 1892. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et céramique. In-16, Nice, imprimerie Barral frères.

Collection (la) Spitzer. Antiquité, Moyen âge, Renaissance. T. 6. Ce volume contient : Armes et Armures. Notice, par M. J. B. Giraud; Descriptions, par M. Émile Molinier; Introduction par M. Eugène Müntz. In-f°, avec grav. et 57 planches. Paris, imprimerie et librairie de la maison Quantin; Librairie centrale des Beaux-Arts.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux, terrasse du Jardin public, le 7 mars 1892. In-18, Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Pau, au Musée de la ville, place Bosquet, du 15 janvier au 15 mars 1892. In-16, Pau, imp. Vignancourt.

Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du musée de peinture et de sculpture de la ville de Grenoble. In-16, Grenoble, imp. Breynat et Cie.

Catalogue des œuvres exposées à la deuxième exposition annuelle de l'Association artistique et littéraire de Bretagne, ouverte dans les salles du Musée de Rennes, du mercredi 10 février au mercredi 4 mars 1892. In-8°, Rennes, imprimerie Le Roy.

Catalogue de la quatorzième exposition de la Société d'aquarellistes français (1892), 8, rue de Sèze. Grand in-8°, Paris, imprimerie Jouaust.

Titre rouge et noir.

Le Paysage dans l'atelier; par Ch. de Meixmoron. Grand in-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Publication de la *Lorraine artiste*.

Musée Guimet. Liste des donateurs; Extensions et Modifications dans les classements mentionnés à leurs dates dans le Bulletin des Musées. In-8°, Chartres, imp. Durand.

Les Œuvres des maîtres de l'École flamande primitive conservées en Italie et dans l'est et le midi de la France; par Mgr Dehaisnes. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

Catalogue du Musée communal d'Abbeville; par H. Maissin. In-16, Abbeville, imp. Fourdrinier et Cie; l'auteur, 11, rue des Saintes-Maries.

La Peinture antique; par Paul Girard, ancien membre de l'École française d'Athènes, maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris. In-8°, Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz.

Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.

La Peinture religieuse par A. Lecoy de la Marche. Ouvrage orné de 130 grav. In-4°, Paris, lib. Laurens.

Le Musée des sourds-muets. Galerie historique et artistique de l'Institution nationale des sourds-muets de Paris; par Théophile Denis, conservateur de la galerie historique et artistique (Musée universel des sourds-muets). In-8°, Paris, 58, rue Saint-André-des-Arts.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, exposés à l'Union artistique du Nord, le 26 août 1891. In-8°, Lille, imp. Danel.

Les Grands Peintres du XVIIe siècle. La Peinture en France avant le XVIIe siècle; par Hannedouche. In-8°, Paris, librairie Oudin et Cie.

Catalogue illustré de l'exposition (galerie G. Petit, 8, rue de Sèze) de dessins, peintures, aquarelles et gravures des principaux artistes modernes pour l'illustration des œuvres de Molière, Victor Hugo, Balzac, George Sand, Prosper Mérimée, etc. Grand in-8°, Paris, imprim. Chamerot et Renouard; lib. Testard.

Les Peintures murales des Loives de Montfalcon; par M. Gustave Vallier. In-8°, Valence, imprimerie Céas et fils.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme*.

Les Chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle. T. Ier : l'École française de David à Delacroix; par André Michel. In-4°, Paris, Librairie illustrée, 20 francs.

Papier vélin.

Les Chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle. T. II : l'École française de Delacroix à Regnault; par Alfred de Lostalot. Même format et même prix. T. III : la Peinture actuelle; par Paul Lefort. Même format et même prix. T. IV : la Peinture étran-

gère; par T. de Wyzewa. Même format et même prix. T. V: la Sculpture et la Gravure, par Louis Gonse. Même format et même prix.

Traité pratique et simplifié de la peinture à la détrempe, appliqué aux décors de théâtre; par L. Moutier, décorateur, 11, rue de l'Esvière, à Angers. In-12, Saint-Amand (Cher), imp. Saint-Joseph.

Ha muerto el arte religioso? Estudio acerca de la pintura contemporánea en la Exposición Universal de 1889, y especialmente acerca de los tres maestros Hebert, Uhde y Munckacsy. Por R. de La Sizeranne, vertido al Castellano por Enrique O'Shea. In-8°. Madrid, imp. de los Huérfanos.

Die Brixner Malerschulen des XV und XVI Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher von Hans Semper mit 15 Abbildungen. In-8°, Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.

Das städtische Museum zu Leipzig... von Julius Vogel,... — Leipzig, E. A. Seemann, 1892, in-4°.

Guggenheim. Riordinamento del civico museo. Relazione all' illustrissimo sindaco di Venezia. In-8°, Venezia, tip. Emiliana.

Mexican painting and painters... by Robert H. Lamborn. In-4°. New-York.

Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492-1494 von Dr Daniel Burchkhardt. In-4°, München, Hirth.

Histoire de l'art, Peinture, École française. Par Cazes d'Aix. In-8°. Paris, Rapilly.

IV. — SCULPTURE.

Les Origines de l'art gothique (les Sources du style roman du VIIIe au XIe siècle), leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance de l'École du Louvre par Louis Courajod. In-8°, Paris, lib. Cerf.
Extrait du *Bulletin des Musées* (décembre 1891, janvier 1892).

Autour de la statue de Jean Houdon; par Albert Terrade. Avec une lettre de M. Alphonse Bertrand, président du comité Jean Houdon. Dessins de Ferdinand Prodhomme. In-12, Versailles, imp. Cerf et fils.

Michel-Ange; par Émile Ollivier, de l'Académie française. In-18 jésus, Paris, librairie Garnier frères.

Michel-Ange; par Émile Ollivier, de l'Académie française. 2e édition. In-18 jésus, Paris, librairie Garnier frères.

Notes sur l'érection de la statue de Bayard sur la place Saint-André de Grenoble; par A. Prudhomme. In-8°, Grenoble, imp. Allier père et fils.
Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale* (4e série, t. IV).

Les Deux Retables de Fontaine-l'Abbé (Eure); par M. l'abbé A. Bouillet. In-8°, Caen, imprimerie et librairie Delesques.
Extrait des *Comptes rendus du congrès tenu par la Société française d'archéologie en juillet* 1889.

Le Sculpteur Pierre Legros, deuxième du nom, et le mausolée de la maison de Bouillon à Cluny; par Auguste Castan. In-8°, Paris, Plon.

Catalogue des statues, bustes et vases du cardinal de Richelieu. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
Extrait du *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* (année 1891).

Des Adjudications au rabais d'ouvrages de sculpture et de peinture pour les vaisseaux de l'État (1670-1804); par Ch. Ginoux, artiste peintre, correspondant du ministère des Beaux-Arts. In-8°, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Le Tombeau de Jean d'Albret et de Catherine de Navarre à Lescar; par Hilarion Barthety, secrétaire de la Société des sciences, lettres et arts de Pau. In-8°, Pau, lib. Ve Ribaut.
Extrait du *Bulletin de la Société des sciences lettres et arts de Pau* (2e série, t. XX, 1890-1891),

Bas-relief de la Chambre des députés. Les États généraux (23 juin 1789). Bronze colossal fondu à cire perdue d'un seul jet par M. Jules Dalou, statuaire. Notice par A. Hallopeau. In-4° à 2 col., 12 p. avec fig. Paris, imp. Chaix: 6, rue de la Chaussée-d'Antin.
Publications du journal *Le Génie civil.*

Correspondants (les) de Michel-Ange: I. Sebastiano del Piombo. Texte italien, publié pour la première fois par le commandeur Gaetano Milanesi, surintendant des archives de Florence, avec traduction française par le docteur A. Le Pileur. In-4°, Paris, librairie de l'Art. 20 francs.
Bibliothèque internationale de l'art.

Catalogue des sculptures antiques du Musée Ludovisi. In-8°, Foligno, Salvati.

Schutz-Mappe zu dem werke Denkmäler der Renaissance: Sculptur Toscan. In-f°, München, Bruckmann.

V. — ARCHITECTURE.

Œuvre (l') de Pierre Bossan, architecte. Basiliques, églises, chapelles, monuments civils, tombeaux, bronzes, orfèvrerie, etc. Monographie de la chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, à Oullins (Rhône). Peintures, sculptures, décoration intérieure, par P. Borel, C. Dufrayne, J. Razuret. Ouvrage contenant quatre cent cinquante motifs d'architecture reproduits en héliogravure. Publié par les

soins de Félix Thiollier. Grand in-f°, Montbrison, impr. Brassart; Saint-Étienne, l'auteur.

L'Architecture gothique; par Éd. Corroyer. In-8, Paris, May et Motteroz.

Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.

Rapport au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur l'exercice de la profession d'architecte en Italie; par M. Achille Hermant, architecte de la ville de Paris. In-8°, 22 p. Paris, impr. Dumoulin et Cie; libr. Delarue.

Architecture et Constructions civiles. Maçonnerie; par J. Denfer, architecte, professeur à l'École centrale. Grand in-8°. Paris, libr. Baudry et Cie.

Encyclopédie des travaux publics fondée par M. C. Lechalas, inspecteur général des ponts et chaussées.

Table analytique et synthétique du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, par Viollet-le-Duc, avec table alphabétique des noms de lieux par départements pour la France et par contrées pour l'étranger; par Henri Sabine. In-8°, Paris, impr. et lib. Motteroz.

Manuel pratique et juridique des architectes et des entrepreneurs en matière de travaux publics et du bâtiment; par Jean-Bernard Passerieu, avocat près la cour d'appel de Paris. In-8°, Paris, libr. Marchal et Billard.

Manuel de l'architecte-maçon; par G. Christie et E. Chareyre, architectes. Illustré de 50 figures. In-16, Paris, lib. Flammarion.

Cours d'histoire générale de l'architecture par Lucien Magne, architecte du gouvernement, professeur à l'École des Beaux-Arts. « Leçon d'ouverture. » In-8°, imp. Firmin-Didot et Cie. Paris, lib. de la même maison.

École nationale et spéciale des Beaux-Arts.

Le Système modulaire et les Proportions dans l'architecture grecque; par M. Charles Chipiez. In-8°, Paris, libr. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique* (t. XIX, n° 1).

Les Architectes et leurs rapports avec les propriétaires, les entrepreneurs et les tiers dans les travaux particuliers et publics. Traité théorique et pratique de leurs conditions de capacité, de leurs opérations, de leur responsabilité, de leurs honoraires, de leurs droits à la propriété artistique, avec l'analyse complète et la discussion de la doctrine et de la jurisprudence les plus récentes en ces matières; par David de Pénanum. In-8°, Paris, libr. Chevalier-Marescq et Cie.

La Porte de Paris, à Lille, et Simon Vollant, son architecte; par L. Quarré-Reybourbon, de la commission historique du département du Nord. In-8°, Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Cie.

La Grande Rose du portail occidental de Notre-Dame de Reims. Rapport fait au nom de la commission d'archéologie, séance du 24 avril 1891, par M. Ch. Givelet. In-8°, Reims, imp. Monce.

Académie nationale de Reims.

Das Rathhaus der Stadt Augsburg. Von Leybold. In-fol. Berling, Hessling.

Asthetik und Architectur in der form der armenpflege. Von Moriz Anthropos. In-8°, Paris, Œster.-Ungar. Pariser Rundschau.

Premier fascicule de : Œsterreich-Ungarische Pariser Rundschau (Revue de Paris austro-hongroise). Herausgegeben von Dr Moriz Anthropos (M. Vellentozey).

L'Architecture en Italie du VIe au XIe siècle, recherches historiques et critiques par Raphael Cattaneo; traduction par M. Le Monnier. Venise 1890, gr. in-8.

Il Duomo di Orvieto e i suo restauri... per Luigi Fumi... — Roma, società laziale, in-4°.

Sant'Ambrogio. Il tempio della B. Vergine Incoronata di Lodi. In-4°. Milano, Calzolari.

VI. — GRAVURE.

Traité pratique de l'eau-forte (paysage et figure); par Karl Robert. Grand in-8°, 137 p. et gravures. Mâcon, Paris, lib. Laurens.

Coup d'œil sur les almanachs illustrés du XVIIIe siècle; par le vicomte de Savigny de Moncorps, 2e édition, augmentée de la description des vingt plus jolis d'entre eux. In-8°, Paris, Techener.

Les Livres à vignettes du XIXe siècle; par Henri Bouchot, du Cabinet des estampes (Du classique et du romantique; le Livre à vignettes sous Louis-Philippe, sous le second Empire et de 1870 à 1880). In-18 jésus, avec grav. Paris, lib. Rouveyre.

Titre rouge et noir. Imprimé à 750 exemplaires numérotés, savoir 20 sur japon, 28 sur chine, 20 sur whatman, 40 sur vergé et 650 sur vélin teinté. — Bibliothèque des connaissances utiles aux amis des livres.

Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. XI : Pillement-Saint-Evre. Grand in-8°, Paris, libr. Conquet.

Les Maîtres de la lithographie : « Decamps »; par Germain Hédiard. In-8°, Le Mans, imp. Monnoyer.

Quaritch's Illustrations. — London, In-8°, Quaritch.

I. A Collection of facsimiles from examples of historic or artistic bookbinding.

II. Examples of the art of book-illumination during the middle ages.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

L'Art céramique au coin du feu : par Théophile Bilbaut. 1re série : I, le Bibelot de

Marie Desbryans, Poteries d'Oiron et Rustiques figulines de Bernard Palissy; II, le Christ en croix de M. le conseiller Fortuyct, Rouens bleus et Rouens polychromes. In-8°, Tours, imp. Deslys frères. Paris, à la Société d'éditions scientifiques, place de l'École-de-Médecine, 4, rue Antoine-Dubois.

Cours pratique de dessin d'après les objets usuels, conforme aux nouveaux programmes officiels, à l'usage des écoles, des aspirants et aspirantes au brevet de capacité et des écoles normales d'instituteurs et d'institutrices. Par M. Durrieu. Petit in-4°, Paris, librairie Ch. Delagrave.

Cours de dessin répondant au programme officiel de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires; par Claude Sauvageot. In-8°, Paris, libr. Ch. Delagrave.

Encyclopédie des écoles.

Manuels Roret. Nouveau Manuel complet du dessinateur et de l'imprimeur lithographe, traitant de toutes les opérations lithographiques sur pierre et sur zinc, de l'autographie, des reports, de la gravure, de la chromolithographie, de la phototypie et de tous les procédés connus jusqu'à ce jour pour reproduire les écritures et les dessins au moyen de la pierre, du zinc, etc., par M. A. M. Villon. Ouvrage accompagné d'un atlas de 11 planches. 2 vol. Petit in-8°, Paris, lib. Roret. Les 2 vol. et l'atlas, 9 francs.

Encyclopédie Roret.

La Décoration pratique. Ouvrage orné de 100 planches en or et en couleurs. Modèles usuels pour les peintres décorateurs, dessinateurs, céramistes, etc.; par Georges et Maurice Ashdown Audsley, architectes. In-4°, 20 planches avec notices explicatives. Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie; Paris, lib. de la même maison.

L'ouvrage sera publié en 10 livraisons de 10 pl. chacune. La livraison, 12 fr. 50; l'ouvrage complet 125 francs.

Méthode de dessin. Perspective d'observation; par E. Devidat, directeur d'école normale. Applications par M. Audoli, professeur de dessin. Cet ouvrage s'adresse aux aspirants et aspirantes au brevet de capacité, aux élèves des écoles primaires supérieures. Ce volume est orné de 170 gravures et applications. In-16 oblong, Paris, lib. Lecène, Oudin et Cie.

L'Art du dessin et ses applications pratiques; par A. Doumert. In-8°, Paris, lib. Lecène, Oudin et Cie.

Guide pratique pour les différents genres de dessin (dessin à la mine de plomb, au crayon noir, à la sanguine, au fusain, à la plume, à la sépia, à la plume relevé de couleur), ouvrage renfermant 152 fac-similés ou dessins types; par Armand Cassagne, peintre. 3e édition, considérablement augmentée. In-8°, Paris, imp. Blot; lib. Fouraut.

Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Rapports du jury international, publiés sous la direction de M. Alfred Picard, inspecteur général des ponts et chaussées, rapporteur général. Classe 37 : Joaillerie et Bijouterie. Rapport de M. E. Marret, joaillier-bijoutier-orfèvre. In-8°, Paris, Imprimerie nationale.

Ministère du Commerce et des Colonies.

Les Tapisseries du château et l'Exposition rétrospective de Pau, conférence faite au château d'Henri IV, le 5 mai 1891, par Adrien Planté, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, Pau, imp. Garet; lib. Ve Ribaut.

Titre rouge et noir. Extrait du *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau* (2e série, t. 20, 1890-1891).

Catalogue illustré. Recueil de 250 planches. (Études sur l'ameublement ancien et moderne. Encyclopédie pittoresque du mobilier; par S. Marcal). In-f°, Paris, imp. Morris père et fils; librairie Juliot.

Les Arts de l'ameublement. L'Orfèvrerie; par Henry Havard, inspecteur des beaux-arts, membre du conseil supérieur. Cent vingt illustrations par M. Gouin. In-8°, Paris, lib. Delagrave.

Titre rouge et noir. Il a été imprimé 100 exemplaires sur japon numérotés et signés.

Les Arts de l'ameublement. La Décoration; par le même auteur. Cent illustrations par A. Mangonot. Même format.

Les Arts de l'ameublement. La Menuiserie; par le même auteur. Cent illustrations par A. Mangonot. Même format.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant les divers genres de modèles prescrits par les derniers programmes officiels avec un texte explicatif et plus de deux cents modèles d'application, empruntés aux arts et à l'industrie; par A. Le Béalle, maître de travaux graphiques à Paris. Cours supérieur. Quatrième partie : Mécanique, Machines, Instruments aratoires. In-4° à 2 col., Paris, imprimerie et librairie Delalain frères.

La Leçon de dessin dans les écoles primaires et les classes élémentaires de l'enseignement secondaire; par P. Leprat. Paris, imprimerie et librairie Delalain frères.

Dessins et modèles. Les Arts du métal (orfèvrerie, bijouterie, ferronnerie, bronze). Notice par E. Molinier. Album comprenant 200 grav. In-8°, Paris, libr. Rouam.

Éléments de botanique ornementale; par Alfred Keller, professeur dans les écoles de la ville de Paris. In-16, 92 p. avec 200 dessins par l'auteur. Paris, lib. de l'Art.

Bibliothèque populaire des écoles de dessin (1re série : Enseignement technique).

Manuel pratique de lithographie sur zinc; par Léon Monrocq, imprimeur. 3e édition, revue et augmentée. In-16, Paris, libr. Monrocq frères.

Bibliothèque technique.

Méthode de dessin à main levée, conforme aux programmes officiels, à l'usage des écoles primaires élémentaires et des écoles primaires supérieures; par F. C. « Troisième cahier » : Division de la circonférence et applications à l'ornement. In-16 oblong, Rennes, impr. Le Roy.

Histoire des arts décoratifs et industriels en France; par François Bournand, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École professionnelle et à l'Association polytechnique. Illustrations par MM. Serendat de Belzim, A. Bahuet, L.-Ov. Scribe, F. Pinon, Mme B. Robert, Mlle J. Gerderès, Mlle N. Schmitt, Mlle J. Favier, Mlle A. Bournand, etc. Grand in-8°, Paris, librairie Gedalge.

Nouveau Manuel des travaux de dames, ouvrage complet; par la cousine Jeanne. Petit in-18, avec figures et planches. Lagny, imprimerie Colin. Paris, librairie E. Kolb.

Les Guides illustrés de la vie pratique.

Méthode de dessin à main levée, conforme aux programmes officiels, à l'usage des écoles primaires élémentaires et des écoles primaires supérieures; par F. C. In-8° oblong, avec figures. Rennes, imprim. Lecoq. Ploërmel.

The Grammar of the lotus. A new history of classic ornament as a development of sun worship; by Wm. H. Goodyear, with numerous illustrations. In-fol., London, Sampson Low, Marston and Co.

La bibliothèque Lesoufaché à l'École des Beaux-Arts. I. Le XVe et le XVIe siècle. Par Eugène Müntz. In-8°, Paris, Dumoulin.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque nationale, publié par ordre du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, par M. Henri Lavoix, conservateur du département des médailles, pierres gravées et antiques. Espagne et Afrique. Préface. In-8°, Paris, Impr. nationale.

Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque nationale, publié par ordre du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, par M. Henri Lavoix, conservateur du département des médailles, pierres gravées et antiques. « Espagne et Afrique. » In-8°, XLVII-577 p. et 14 planches. Paris, Imprim. nationale.

Quelques mots de numismatique normande; par M. Émile Caron. In-8°, Caen, imp. Delesques.

Extrait des *Comptes rendus du congrès tenu à Évreux par la Société française d'archéologie en juillet 1889.*

Notice sur le monnayage de Marseille depuis son origine jusqu'à nos jours; par J. Laugier. Grand in-8°, Marseille, imp. Barlatier et Barthelet.

Sigillographie de l'ordre des Chartreux et Numismatique de saint Bruno; par G. Vallier. Grand in-8°, Neuville-sous-Montreuil (Pas-de-Calais), imprimerie Duquat.

Le Jeton de l'ancienne manufacture d'Elbeuf; par J. Drouet. In-8°, Elbeuf, imp. Saint-Denis.

Papier vergé.

Trouvaille d'un auréus de Vitellius à Baïgorry (Basses-Pyrénées); par M. Henry Poydenot. In-8°, Bayonne, impr. Lasserre.

La Monnaie du vicomte de Castelbon (1374-1378); par J.-Adrien Blanchet. In-8°, Dax, imp. Labèque.

Sur une médaille d'argent de la Bibliothèque nationale; par Edmond Le Blant. In-8°, Paris, Rollin et Feuardent.

Extrait de la *Revue numismatique* (1891).

Histoire monétaire des colonies françaises, d'après les documents officiels, avec 728 figures; par E. Zay, de la Société française de numismatique. In-8°, Paris, lib. Rollin et Feuardent.

Dictionnaire des devises héraldiques, numismatiques, historiques et fantaisistes du Dauphiné; par M. Gustave Vallier. In-8°, Valence, imp. Céas et fils.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme.*

IX. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie du mouvement; par J. Marey, de l'Académie des sciences, professeur au Collège de France. In-8°, Paris, Carré.

Recettes photographiques; par Abel Buguet. 2e série. In-8°, Paris, 4, rue Antoine-Dubois.

Bibliothèque générale de photographie.

La Photographie aide du paysagiste, ou Photographie des peintres, résumé pratique des connaissances nécessaires pour exécuter la photographie artistique; par Karl Robert. In-8°, Paris, lib. Laurens.

Nouveau Guide pratique du photographe amateur; par G. Vieuille. 3e édition, revue et augmentée. In-12, Paris, impr. et librairie Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

Photographie vitrifiée sur émail; par Garin et Aymard, émailleurs. In-18 jésus, Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

A B C de la photographie moderne; par W. B. Burton, C. E. Traduit de l'anglais d'après la 6e édition par G. Huberson, 4e édition, revue et augmentée. In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.
Bibliothèque photographique.

Le Livre pour tous. Causeries sur la photographie; par L. Tisserand. In-16, Paris, libr. Boulanger.

L'Éclairage dans les ateliers de photographie; par P. C. Duchochois. Traduit de l'édition américaine par C. Klary. In-8°, Paris, à la Société d'éditions scientifiques, 4, rue Antoine-Dubois.
Bibliothèque générale de photographie.

La Photographie des photographies, ou Description d'un procédé aussi simple que facile ne nécessitant ni appareil, ni instrument spécial, et permettant au premier venu de reproduire fidèlement et à peu de frais, au moyen d'une seule épreuve, photographies, eaux-fortes, gravures, images, dessins, feuilles manuscrites ou imprimées, et d'obtenir rapidement de ces objets un nombre d'exemplaires aussi considérable qu'on peut le désirer; par M. l'abbé A. Veillas. 3e édition. In-8°, Pierre, par Toul, imprim. et librairie Guyot.

X. — CURIOSITÉ.

Minéraux utiles et Pierres précieuses : leurs applications aux arts et à l'industrie; par Arnould Locard. In-8°, Tours, lib. Cattier.

La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours; Par Louis de Farcy. In-fol., Angers, Burdin.

Présents d'orfèvrerie offerts aux rois et reines de France et aux souverains étrangers à l'occasion de leur entrée à Paris (1424-1563); par B. Prost. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.
Papier vergé. *Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (1891, t. 18, p. 166-174).

De l'Origine des fleurs de lis dans les armoiries royales de France; par Renaud. In-8°, Château-Thierry, imp. de la Société anonyme l'Écho républicain de l'Aisne.
Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry.*

La Vie privée d'autrefois. Arts et usages des Parisiens du XIIe au XIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits, par Alfred Franklin. Écoles et Collèges. In-18 jésus XI-316 p. avec grav. Paris, imprimerie et librairie Plon, Nourrit et Cie.

Armurerie lorraine. Note sur les collections décrites dans les inventaires des ducs de Lorraine (XVIe siècle); par le commandant Larguillon. In-8°, Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.
Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine* (juillet 1891).

L'Art de la reliure en France aux derniers siècles; par Édouard Fournier. In-18, Paris, lib. Dentu.

Les Armes, les Livres, les Papiers et le Mobilier de François de Saint-Offange, ligueur angevin au temps de Henri IV; par André Joubert. In-8°, Angers, imp. et librairie Germain et Grassin.
Titre rouge et noir.

Notice sur les broderies exécutées par les Religieuses ursulines d'Amiens : par Robert Guerlin. In-8°, Paris, Plon.

Les Manuscrits et les Miniatures; par Auguste Molinier. In-16, Paris, libr. Hachette et Cie.
Bibliothèque des merveilles.

Nouveau dictionnaire des ordres de chevalerie créés chez les différents peuples depuis les premiers siècles jusqu'à nos jours; par H. Gourdon de Genouillac. In-8°, Paris, libr. Dentu.

Le Blason héraldique. Manuel nouveau de l'art héraldique, de la science du blason et de la polychromie féodale, d'après les règles du moyen âge; par P.-B. Gheusi (Norb. Lorédan). In-8°, Paris, imp. et librairie Firmin-Didot et Cie.

La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires; par M. Louis de Farcy. Grand in-f°, pages 49 à 100 et 93 planches. libr. Belhomme.
L'ouvrage sera complet en 3 fascicules.

Musiciens d'aujourd'hui; par Adolphe Jullien. Ouvrage orné de douze portraits en frontispice et de trente-deux autographes de compositeurs célèbres. In-18 jésus, Paris, librairie de l'Art.
Titre rouge et noir. Il a été tiré 10 exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon.

Essai de sigillographie. Saint Luc, patron des anciennes facultés de médecine; par le docteur Dauchez. In-8°, Paris, lib. Poussielgue.

Les Livres à vignettes du XVe au XVIIIe siècle; par Henri Bouchot, du Cabinet des estampes. (L'Histoire et l'Art dans le livre; Idée d'une collection documentaire; Moyens d'y parvenir.) In-18 jésus, avec grav. Paris, librairie Rouveyre.
Titre rouge et noir. Imprimé à 750 exemplaires numérotés, savoir 20 sur japon, 20 sur chine, 20 sur whatman, 40 sur vergé et 650 sur vélin teinté. — Bibliothèque des connaissances utiles aux amis des livres.

Le Nu de Rabelais d'après Jules Garnier; par Armand Silvestre. Illustrations de Japhet et 32 phototypies. In-8°, Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.
9e vol. (1892) de la collection « le Nu au Salon ».

Bibliographie des livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe (1469-1525); par le duc de Rivoli. Gr. in-8° XLVI-541 pages avec gravures. In-4° Paris, Leclerc et Cornuau.

Les Jeux. Jeux historiques; Jeux nationaux; Sports modernes; par Louis Barron. Ouvrage orné de 116 gravures. In-8°, Paris, librairie Laurens.
Bibliothèque d'histoire et d'art.

Estampes et Livre (1872-1892); par Henri Beraldi. In-4°, xiv-278 p. et portrait. Lille, imp. Danel. Paris, lib. L. Conquet.

Examples of early english pottery... by John Eliot Hodgkin and Edith Hodgkin. In-4°, London.

The Devil's picture books; a history of playing-cards by Mrs. John King van Rensselaer. Illustrated. — London, T. Fisher Unwin, in-8°.

Une représentation figurée du lai d'Aristote par Alexandre Héron. In-4°, Rouen, Lestringant.

Giorgio Trenta. L'Inferno di Andrea Orgagna affresco che trovasi nel campo santo Pisano in relazione coll'inferno di Dante. In-8° Pisa, Tip. Galileiana.

Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10 und 11 Jahrhunderts in Kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen von Stephan Beissel. Mit XXVI unveränderlichen Lichtdrucktafeln, herausgegeben von G. Schrader und F. Koch. In-4° Hildesheim, A. Lax.

Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη, ἤτοι κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ... θρόνου τῶν Ἱεροσολύμων καὶ πάσης Παλαιστίνης ἀποκειμένων ἑλληνικῶν κωδίκων συνταχθεῖσα... ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως... — Ἐν Πετρουπόλει ἐκ τοῦ τυπ. Κιρσπαόυμ, in-8.

La divina Comedia di Dante, con commenti del P. Gioacchino Berthier... — Friburgo, libreria dell'Universita, in-4°. Fasc. I.

Hannoverland in Wort und Bild... — Hannover-Linden (s. d.,) in-fol.

Japonica by sir Edwin Arnold... — London, J. R. Osgood, Mc. Ilvaine, in-8°.

Borzelli. Il cavalier Marino con gli artisti e la Galeria. In-8° Napoli, Cosmi.
Edizione di cento esemplari.

XI. — BIOGRAPHIES.

Raffet et son œuvre; par Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts. In-4°, 400 pages avec 100 compositions lithographiques (peintures à l'huile, aquarelles, sépias) et dessins inédits. Paris, imp. et librairie May et Motteroz, 6 francs.
Titre rouge et noir. 100 exemplaires numérotés sur papier couché, 10 fr., et 50 ex. numérotés sur japon, 20 francs.

Les Artistes célèbres. Les Audran; par Georges Duplessis, de l'Institut, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque nationale. In-8°, Paris, librairie de l'Art.
Titre rouge et noir.

Antoine Watteau : par Paul Mantz. In-4°, 212 pages et planches. Évreux, imp. Hérissey. Paris, à la Libr. illustrée.
Titre rouge et noir. Cet ouvrage a été tiré à 500 exemplaires sur papier vélin, numérotés à la presse.

Discours de M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. Paul Dubois et M. Bonnat, membres de l'Académie, aux funérailles de M. Bailly, membre de l'Académie, le 5 janvier 1892. In-4°, Paris, imp. Firmin-Didot et Cie.
Institut de France.

Le Poussin à Rome; par Édouard Gachot. In-16, Évreux, imprimerie Hérissey.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, deuxième secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; par M. Henry Jouin. In-8°, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres.

Les Orfèvres de Troyes du xiie au xviiie siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur.

Un Artiste provincial. Léo Drouyn; par Paul Bonnefon, bibliothécaire à l'Arsenal. In-8°, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres.

Joachim Lebreton, premier secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; par M. Henry Jouin. In-8°, 42 p. et portraits hors texte. Paris, aux bureaux de l'Artiste 44, quai des Orfèvres.
Tiré à petit nombre.

Notice sur Pierre Bonirote, peintre lyonnais, professeur à l'École des Beaux-Arts, fondateur de l'École de peinture à Athènes; par T. d'Or. In-8°, Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Notice sur la vie et les travaux de M. Diet de l'Académie des Beaux-Arts; par M. A. Normand, de l'Institut. In-4°, Paris, impr. Firmin-Didot et Cie.
Institut de France.

Une Famille d'artistes brestois au xviiie siècle. Les Ozanne; par le docteur Charles Auffret (de Brest), médecin en chef de la marine. In-4°, Rennes, librairie H. Caillière.

Léonard de Vinci; par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. In-8°, Tours, imp. Mame; lib. Mame et fils.

Félix Clément, peintre d'histoire; par Maurice Champavier. In-8°, Paris, librairie Fischbacher.

Philibert de l'Orme à Saint-Denis par E. L. G. Charvet. Grand in-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.
Biographies d'architectes.

Notice biographique sur M. Gervais Launay, ancien professeur de dessin au lycée de

Vendôme; par M. E. Nouel. In-8°, Vendôme, imp. Huet.

Le Peintre Jean-Baptiste de Champagne (Bruxelles, 1631. Paris, 1681). Notice biographique par Alphonse Goovaerts, chef de section aux Archives générales de Belgique. In-8°, Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Jean-Joseph Taillasson, de l'ancienne Académie de peinture et de sculpture, homme de lettres et historien d'art (1745-1809). In-8°, Paris, Plon.

François Bertinet, modeleur et fondeur de médailles : par M. l'abbé Porée. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Pierre Woeiriot. Les Wiriot-Woeiriot, orfèvres-graveurs lorrains; par Albert Jacquot, correspondant du comité des sociétés des Beaux-Arts, de l'Académie de Stanislas. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie; libr. Rouam et Cie.

Antoine Watteau; par G. Dargenty. In-4°, 143 p. avec 68 grav. dans le texte et 7 grav. hors texte tirées en sanguine. Paris, librairie de l'Art.

Titre rouge et noir. — Les *Artistes célèbres*.

Notice sur M. Albert Lenoir, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts; par M. G. Duplessis, de l'Institut. In-4°, Paris, imp. Firmin-Didot et Cie.

Institut de France.

Jacob Van Ruysdael et les paysagistes de l'école de Harlem; par Émile Michel. In-8°, 92 p. avec 21 grav. Paris, impr. Lénard et Cie; librairie de l'Art.

Titre rouge et noir. — Les *Artistes célèbres*.

Madame Vigée Le Brun; par Charles Pillet. In-8°, 55 p. avec 20 grav. Paris, impr. Ménard et Cie; librairie de l'Art.

Titre rouge et noir. — Les *Artistes célèbres*.

Abraham Bosse; par Antony Valabrègue. In-8°, 116 pages avec 42 grav. Paris, impr. Ménard et Cie; libr. de l'Art.

Titre rouge et noir. — Les *Artistes célèbres*.

Life of Gustave Doré with one hundred and thirty-eight illustrations from original drawings by Doré, by the late Blanchard Jerrold. In-8°, London, W. H. Allen and Co.

Albrecht Dürer von Anton Springer mit Tafeln und illustrationen im Text. — Berlin, G. Grote, in-8°.

William Hogarth, by Austin Dobson. London, S. Low, Marsten and Co, in-8°.

Jules Bastien-Lepage and his art. A memoir by André Theuriet. Jules Bastien-Lepage as artist, by George Clausen, A. R. W. S.; Modern realism in Painting, by Walter Sickert, N. E. A. C.; and a Study of Marie Bashkirtseff, by Mathilde Blind. Illustrated with reproductions of Bastien-Lepage's and Marie Bashkirtseff's works. In-8°, London, T. Fisher Unwin.

Martinus Theophilus Polak. Ein Maler des xviiten Jahrhunderts von Mathias Bersohn. Mit 4 Tafeln. In-4°, Frankfurt am Main, J. Baer.

Der Bildhauer A. Trippel aus Schaffhausen. In-fol., Schaffhausen, Schoch.

Antonino Amore. Vincenzo Bellini. In-8°, Catania, Giannotta.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Bohème (la) artistique et littéraire, organe des jeunes, revue bimensuelle. 1re année. N° 1. In-4° à 2 col., 8 p. Bordeaux, impr. Escarmant; 4, rue des Augustins.

Peintre-coloriste (le), journal-guide des peintres, paraissant chaque trimestre. N° 1. In-8°, Paris, imp. Ve Bader et Cie; 71, rue du Faubourg-Saint-Martin.

Lyon-Salon 1892, revue critique illustrée. Texte par Auguste Bleton, 1re année. 1er fascicule. In-4°, pages 1 à 16. Lyon, imprimerie A. Ray; 4, rue Gentil.

Lyon-Salon 1892 sera publié en trois fascicules sur papier vélin.

Ami (l') des monuments, revue illustrée, organe du comité des monuments français. Dirigés par M. Charles Normand. Paris, imp. Dumoulin et Cie.

Album (l') des Musées, revue artistique hebdomadaire. 1re année. N° 1. In-f° à 2 col., 4 p. et planche. Paris, impr. Colbe et Cie; 40, rue Milton. Abonnement : Paris, un an, 12 fr.

Art (l') et l'Idée, revue contemporaine du dilettantisme littéraire et de la curiosité, publiée par Octave Uzanne. Périodique mensuel. 1re livraison 20 janvier 1892. In-8°, 80 pages avec grav. Paris, imp. May et Motteroz; 7, rue Saint-Benoît, Abonnement annuel Paris et province, 40 fr.; étranger, 45 fr. Un numéro sur papier vélin, 3 fr. 50.

Rousskii Khoudojestvennouii Arkhiv. Archives de l'art russe. Première année. In-fol., Moscou, Mamontov.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1892

TRENTE-QUATRIÈME ANNÉE. — TOME SEPTIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIEME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.